Studien zur Kritik der Moderne

Hermann Bahr



Studien

zur Kritik der Moderne.

HERMANN BAHR.

STUDIEN ZUR KRITIK DER MODERNE.

Mit dem Portrait des Verfassers in Lichtdruck.

„Von meiner Thür ist Keiner noch gegangen,
Der nicht Verständniss wenigstens empfangen."
Loris.

„Car il n'est qu'une chose que je préfère à la beauté: c'est le changement."
Maurice Barrès.

FRANKFURT A. M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING
1894.

Au parfait magicien d'ironie morale
à mon cher

Maurice Barrès

j'offre ce livre
comme un témoignage
de grande estime et d'amitié littéraire.

Juin 1894.

INHALT.

I.

Kritisches.

1.
Kritik.

Ich bin nicht von selbst drauf gekommen: Jules Lemaître hat mich hergeführt. Wer weiss, wie lange ich sonst noch gebraucht hätte, es aus mir heraus zu entwickeln! Jetzt freilich möchte ich mir einreden, ich hätte es längst gewusst, blos vielleicht nicht ganz so deutlich.

Die Stelle ist im dritten Bande der Contemporains, in dem Aufsatze über Bourget; da heisst es von der Kritik: *«d'abord dogmatique, elle est devenue historique et scientifique; mais il ne semble pas que son évolution soit terminée. Vaine comme doctrine, forcément incomplète comme science, elle tend peut-être à devenir simplement l'art de jouir des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions.»*

Diese zwei Sätze könnten mich rein verrückt machen vor Vergnügen. Die ganze Vergangenheit der Kritik steckt in ihnen, mit allen ihren verdriesslichen Lastern. Und eine lange Zukunft steckt darin, mit den holdesten Versprechungen. Sie brechen eine dritte Phase der Kritik an. Und was haben wir uns nicht schon alles

eingebildet, sie nur wenigstens einmal über den naiven Hochmuth der ersten hinaus zur gerechten Wissenschaftlichkeit der zweiten gebracht zu haben!

Die erste ist ja heute gründlich abgethan. Als es einen wahren Glauben gab, ausser welchem in Ketzereien kein Heil, sondern nur Fluch und Verdammniss war, und ein natürliches Recht, das, mit dem Menschen geboren, von keinem falschen Zwang sich beugen liess, und eine ewige Wahrheit, welche nur endlich einmal ein glücklicher Philosoph zu entdecken und in ein unfehlbares System zu formeln brauchte, das den Nachkommen überhaupt alles Denken und Forschen für die Zukunft ersparte, da mochte es auch eine einzige, wandellose Normalkunst geben, über dem Wechsel der Geschlechter und ewig die gleiche für Ahnen und Enkel: Begnadeten war es verliehen, ihre Werke zu schaffen, anderen Begnadeten, daraus ihre Gesetze zu lesen; mit diesen wachten sie dann argwöhnisch, dass sich kein Unberufener in den Tempel dränge, kein banausisches Gestümper die strenge Weihe störe, und schulten begierige Jünger. Es ist aber schon lange genug her, dass diese stolze Herrlichkeit ins Straucheln kam und der Grössenwahn der „souveränen Vernunft" und das vermessene Vertrauen ins „Ewige", ins „Absolute" zersprangen: man entsagte dem weltgesetzgeberischen Ehrgeiz, und Respekt vor der Wirklichkeit, wie sie einmal ist, erwachte. Es ward das viele Weltverbessern aufgegeben und lieber die Welt zu begreifen, nach ihren Ursachen zu fragen, warum sie so sein muss, nicht immer nach ihren Pflichten, wie sie sein soll, das schien klüger, rathsamer, nützlicher. Da mussten am Ende doch auch die Kritiker der Idee verfallen, dass sie vielleicht auch nicht um gar so viel gescheiter als die übrige Menschheit und vielleicht auch die Dichter und ihre Werke aus unvermeidlichen Bedingungen nothwendige und unabänderliche Wirkungen sind.

So rückte die Kritik um eine Nummer hinauf. Sie fügte sich der neuen Mode des Geistes, dessen Leidenschaft jetzt die „Thatsache“ wurde, wie es früher die „Idee“ gewesen, und liess das ewige Keifen sein, das Schulmeistern und Besserwissen. Lob und Tadel schob sie bei Seite. Nicht prüfen und danach beurtheilen — sie wollte jetzt bloss noch „konstatiren“. Ob einer ein Birnbaum oder ein Apfelbaum — diese Frage allein vermochte sie noch zu interessiren; ob die Birnen besser schmecken oder die Aepfel, darum kümmerte sie sich nicht mehr, darauf antwortete sie nicht mehr. Aus der ästhetischen Gesetzeskunde des Boileau und Lessing war sie zur ästhetischen Naturgeschichte des Sainte-Beuve, Georg Brandes und Taine geworden: nachforschen — nicht vorschreiben — so hiess die neue Losung.

Sie bildete zwei Arten der Kritik aus, zwei Gruppen von Kritikern. Die einen nahmen die Werke eines Künstlers zusammen, verglichen sie miteinander und berichtigten sie aneinander und bestimmten aus ihren Zügen zuletzt die Physiognomie ihres Schöpfers. Um diese war es ihnen vornehmlich zu thun. Dazu behalfen sie sich mit allen Mitteln, welche sie nur immer aufzutreiben wussten. Sein ganzes Wesen suchten sie sorgfältig ab, sammelten Briefe, Schulzeugnisse, Berichte von Verwandten und Freunden, jagten nach Anekdoten, die ihn bezeichnen konnten. Das war die psychologisch-biographische Gruppe; Sainte-Beuve ist ihr bestes Beispiel. Die anderen kümmerten sich nicht so sehr um die Bilder der einzelnen, sondern die allgemeine Psychologie einer ganzen Zeit war ihre Neugier. Die Litteratur an sich und jeder einzelne Litterat, die Malerei an sich und jeder einzelne Maler, die Musik an sich und der einzelne Musikant — das reizte sie wenig. Die ganze Zeit sollte wieder auferstehen, wie sie dachte, wie sie fühlte, wie sie war, wie sie sich ihr

ganzes Verhältniss zur Welt zurecht legte, wie sie den äusseren Wirkungen innerlich zu antworten gewohnt war; und jedes Zeichen, das sie verrieth, ob sie es nun in der Mode der Möbel oder der Trachten oder der Künste fanden, war ihnen gleich willkommen. Sie stellten die Gruppe der *historiens de la Vie Morale,* wie sie Bourget genannt. Stendhal ist ihr Ahnherr, und ihr bestes Beispiel ist Taine.

Wenn wir heute von unserem Geschmacke aus die beiden Phasen vergleichen, so kann uns die Wahl nicht schwer fallen, für welche wir uns entscheiden. Die erste mit ihrem blinden Götzendienst einer absoluten Kunst, die von ihren ewigen, unabänderlichen Gesetzen keine Abweichung verträgt, mit der unduldsamen Acht über jede Neuerung, gegen alle Entwicklung, mit der eingefrorenen Unbeweglichkeit, aus der alles Leben floh — das kommt uns heute grenzenlos dumm, grotesk und abgeschmackt vor, und wir müssen uns lange erst durch den starken Zwang des historischen Verständnisses beträchtlich zurück schrauben, um nur überhaupt ihre Möglichkeit allenfalls zuzulassen und sie nicht von vorneherein bloss als wirren Spuck einer wunderlichen Krankheit zu behandeln. Die andere ist unserem Geiste näher. Wir begreifen sie leicht und ohne Widerspruch. Es ist nichts an ihr, uns zu beleidigen, uns zu empören, wider sie herauszufordern. Wir haben ihr nichts vorzuwerfen, das gegen unseren Geschmack verstiesse, das unser Wunsch anders verlangte. Wir brauchen uns nicht erst mühsam Gewalt anzuthun, um uns in sie zurückzukonstruiren. Wir finden alles in bester Ordnung an ihnen, den Satzungen unserer Vernunft gemäss. Wir können sie überall abklopfen und getrost Stück für Stück prüfen, es ist nichts Morsches, Brüchiges und Faules. Eigentlich, wenn wir uns das alles genau überlegen, eigentlich sollten wir ganz entzückt von ihr sein. Bloss,

merkwürdig, wenn wir eindringlich nach unserer Seele hinlauschen und das Erspähte dann aufrichtig gestehen, was in ihr vorgeht — irgend etwas muss doch daran fehlen: die grosse Wirkung, welche wir uns mit so viel gieriger Hoffnung versprachen, bleibt aus und am Ende — ja, langweilig, man kann es nicht anders sagen, langweilig wird sie uns am Ende, sie auch.

Ich glaube, es mag vielleicht daher kommen, dass der allgemeine Geist, die läufige Denkweise, das übliche Verhältniss des Menschen zur Welt, oder wie man es sonst nennen will, schon wieder anders geworden ist. Es kann sein, dass er jene zweite Phase seit der Renaissance, welcher diese zweite Kritik entsprach, schon wieder verlassen und sich in eine dritte hinüberverwandelt hat. Dahinter, natürlich, dürfte dann die Kritik nicht zurückbleiben; sie müsste die nämliche Entwicklung nachholen. Anders wüsste ich es mir nicht zu erklären. Und manche Zeichen sind dafür.

Manche Zeichen sind dafür, dass die Herrschaft der „Nur-Thatsächlichkeit“ schon vorüber ist. Die blinde Despotin der Dinge wankt, und es regt sich wieder der Mensch. Die vergötzende Bewunderung der rauhen Wirklichkeit ist erschüttert und nach innen zu wird wieder gelauscht, was seltsam die Wünsche der Träume verkünden. Es keimt überall wie ein Frühling einer neuen Romantik, und der Glaube an das Glück, der lange verstummt war, treibt junge Sprossen, von denen ein wunderlich Rauschen durch alle Herzen ist. Und vor der Sehnsucht wird es wieder helle.

Vielleicht ist es nur Trug, das letzte Flackern des alten Wahnes. Vielleicht verlischt es gleich wieder; und dann kommt die grosse Ruhe, die der sanfte Sendling aus dem Stamm der Sakyas versprach. Aber es könnte doch auch ein aufrichtiger, standhafter Stern sein, der siegt, aus den Irrungen leuchtet und zu lebendigem Frieden führt.

Das ist auch eines von den seltsamen Zeichen der Zeit, dass sich solche Hoffnungen überhaupt noch herauswagen dürfen. Sie sind zudringlich und wollen nicht nachgeben. Sie gaukeln gefällige Scheine vor, wie es geschehen könnte. Ihrer lieblichen Logik ist schwer zu widerstehen. Man muss immer wieder sinnen und träumen, und alles stimmt ganz herrlich.

Es gibt nämlich, da alles andere ausgekostet und erschöpft ist, bloss ein Einziges noch zu versuchen. Von der Sehnsucht nach dem Glücke sind sie ausgezogen; zur Sehnsucht nach dem Glücke kehren sie immer wieder, trotz alledem; alles sonst stürzt, bricht und schwindet, nur immer die Sehnsucht nach dem Glücke bleibt treu. Sie können sie nimmermehr verwinden, und wie oft sie's verschwören, sie hören immer wieder auf sie. Sie wollen es nicht glauben, dass sie nur eine dumme, heillose, lügnerische Illusion sei, ein pfiffiger Kniff zu lächerlichem Schwindel ausgeheckt — nein, es ist ihnen, als ob sie den Grund ihrer Natur aufgeben müssten, gerade das eigentlich Menschliche in ihnen, und erst allen guten und schönen Trieben entsagen, um solches zu glauben. Und darum, über alle Enttäuschungen hinweg, zwingt es sie, sich ihr immer aufs Neue wieder zu vertrauen, und immer neue Mittel erfinden sie rastlos für ihren alten Zweck, der verharrt.

Zuerst suchten sie im Menschen. Die Herrschaft des Menschen sollte das Glück bringen. Sie horchten den Wünschen des Gefühles, den Geboten der Vernunft, um danach die Welt zu beugen. Es ist misslungen: die Welt fügte sich nicht. Dann suchten sie in der Welt. Die Unterwerfung unter die Welt sollte das Glück bringen. Sie horchten dem Walten der Natur, den Gesetzen der Wirklichkeit, um danach den Menschen zu beugen. Es ist misslungen: der Mensch fügte sich nicht. Er ging im Wirklichen nicht auf: es blieb ein

Rest, nicht zu bändigen, nicht zu verhalten, ein empörter Widerspruch, ein ungestümer Drang über die Welt hinaus, nach einem Jenseitigen, auf ein Unwirkliches, das erst die Wahrheit wäre. So trog die Herrschaft des Menschen, und es trog die Unterwerfung unter die Welt, und nichts bewährte sich. Nur das Suchen war standhaft und treu; das wich ihnen nicht aus der Seele, das wollte sie nicht verlassen. Aber wo denn, wo konnten sie, da der Mensch und die Welt versagten, wo sollten sie denn überhaupt noch suchen?

Das Experiment mit dem Menschen ist verunglückt. Und das Experiment mit der Welt ist verunglückt. Jetzt kann das Experiment nur noch zwischen dem Menschen und der Welt, wo sie zusammenstossen, gemacht werden. Vielleicht verunglückt es auch da. Aber dann ist wenigstens alle Schuldigkeit gethan, und keiner Versäumniss darf man uns zeihen.

Zwischen dem Menschen und der Welt. Dort, wo die Berührung der beiden etwas gibt, das nicht Mensch und nicht Welt und dennoch beides zusammen ist. Man nennt diesen Funken, der aus ihrer Reibung sprüht, keinem angehört und von beiden enthält, *impression* oder *sensation;* im Deutschen haben wir dafür kein sicheres, eindeutiges und gerades Wort. Dieser Bezirk ist dem Experimente noch frei. Vielleicht, was dem einsamen Wahne des Ich, was der entwillten Knechtschaft unter das Wirkliche missrieth — vielleicht winkt hier das Glück und kann ergriffen werden.

Das charakterisirt die neue Phase des Geistes. Er verlässt das Sein; mit dem Materialismus, mit dem Naturalismus ist's aus. Aber er flüchtet nicht in das Ich zurück; er wird die alte Romantik nicht wiederholen. Sondern in das Werden des Seins zum Ich hinüber, in dem Prozess vom Wirklichen zum Denken hin, wo er nicht mehr draussen und noch nicht drinnen ist — da will er eindringen. Man denke an Barrès,

Huysmans und Nietzsche: ihre Heimathen, woher sie stammen, sind weit weg von einander, jeder ging aus anderem Trieb nach anderem Ziele; aber hier, an dem Punkte, wo die Welt in den Menschen fliegt, an der „Hautlichkeit“ der Dinge, wie Nietzsche sagt, da treffen sie sich alle drei und treffen sich mit unserem dunklen Drange. Hier soll Freude, hier Genuss sein und die Erlösung vom langen Uebel.

Ohne die zweite, welche sie überwinden will, wäre die neue dritte Phase nicht möglich. Jene musste dieser erst ihre Werkzeuge bereiten, die Impressionabilität steigern, die nervösen Talente bilden. Daran hat die Kritik, seit sie psychologisch geworden, einen guten Theil; sie soll jetzt auch ihren Lohn dafür kriegen.

Sie braucht sich nämlich bloss umzudrehen, weiter gar nichts. Sie kann ganz so bleiben, wie sie ist. Sie muss nur von diesem heftigen Epicuräismus, der überall erwachen will, auf ein anderes Ziel eingestellt werden, auf die eigene Bereicherung statt auf fremden Dienst. Sie soll auch weiterhin fortfahren, in Künstler einzudringen: sich ihre Nerven, ihre Sinne, ihre ganze Natur anzueignen, sich völlig in sie zu verwandeln. Aber wenn es früher geschah um der Künstler willen, um ihrer gerechten Würdigung zu helfen, so soll es jetzt um ihrer selbst willen geschehen, um den eigenen Genuss zu vermehren: Die Kritik behält die alten Mittel und das alte Verfahren, aber sie werden zu einer neuen Gourmandise verwendet.

Und das ist viel gescheiter. Ich sehe eine weite und lichte Zukunft, voll Würze und Wohlbehagen, voll ungekannter Lieblichkeiten ohne Ende. Nietzsche hat es auch schon gespürt, als er schrieb: „Ein alles begehrendes Selbst, welches durch viele Individuen wie durch s e i n e Augen sehen und wie mit s e i n e n Händen greifen möchte . . . . . O dass ich in hundert Wesen wiedergeboren würde!“ Es kommt uns sehr gelegen,

es hilft der modischen Leidenschaft, die nach und nach jede andere Begierde in uns verschlungen hat: *sentir d'extraordinaire.* Davon mögen unsere hungrigen Bovary-Nerven nicht genug kriegen. *La recherche pédantesque des sensations rares* hat Jules Lemaître als das Merkzeichen des jungen Geschlechtes konstatirt und dieser Rodsche Hilferuf: *sortir de la banalité* ist das Motto aller Kämpfe. Darum nach unempfundenen Reizen das Wühlen durch die schaurigsten Laster, daher das irre Schweifen nach den letzten Winkeln der Erde, daher die fletschende Wuth um neue Parfüme, brünstigere Farben und die fremdesten Klänge. Der Sadismus, der Exotismus, der Bibelotismus der Moderne — das alles sind nur verschiedene Ausbrüche der nämlichen *folie sensationniste.* Aber die enge Welt ist erschöpft, und das karge Futter, das sie den Sinnen gewähren kann, ist verbraucht. Wir finden keine neuen Reize für die alten Sinne und Nerven mehr; wie wäre es, wenn wir einmal für die alten Reize es mit neuen Sinnen und Nerven versuchten? Die Speise ist nicht mehr zu vertauschen; wie wäre es, wenn wir einmal den Geschmack vertauschten?

Sich verwandeln. Täglich die Nerven wechseln, so dass dasselbe Leben sich täglich auf einem anderen Planeten erneut. Heute mit Poe in den grinsenden Räthseln jenseits des Todes schwelgen, an den Abhängen des Wahnes, zwischen knochenklapperigen Tänzen kreischender Dämonen, und morgen in frischem Frühlingsfroste mit Liliencron über die nackte, braune Scholle wandern, während im Knickbusch vom letzten Herbste her das rothe Laub verraschelt, Hand in Hand mit dem Treuen, ganz langsam, die reiche Freudigkeit seiner herrlichen Güte mit allen Fängen der Seele schlürfend! Täglich ein anderer sein, ein anderer von den Grossen und, weil man es nicht von Natur als ein unbeachtetes Geschenk, sondern durch Kunst und Zwang erworben hat,

es bewusst sein, im deutlichen Gefühle der wechselnden Besonderheit! Herr Gott, wenn es die Kritik wirklich zu dieser dritten Phase bringt, wie schön, wie unsäglich schön müsste das werden!

2.
Die Zukunft der Litteratur.

Die Presse ist wieder mitten in einer Revolution. Erst hat der Journalist den Schriftsteller gefressen. Jetzt frisst der Reporter den Journalisten. Wir merken es freilich einstweilen noch kaum, wie denn immer bei uns solche Wandlungen langsamer, bedenklicher und listiger geschehen, scheu, verzaudert und vermummt. In Paris ist es lange schon deutlich und unaufhaltsam. Jeder Tag bringt neue Beispiele und Beweise. Die „Causerie", der „Artikel" weicht vor der „Notiz". Das von der Strasse geholte, aber dann freilich mit allen Künsten des feinen Geistes verputzte Ereigniss der letzten Stunde, in allen unfasslichen Gesten und Zeichen gerade dieser einen Stunde überrascht, ist der grosse Eifer und Ehrgeiz. Es gilt jetzt nicht mehr Witz, Anmuth und Besonderheit der Formen und Gedanken. Es gilt, wer die flinkesten Beine hat, mit dem Tage zu laufen, die empfindlichsten Ohren, das Heimliche zu haschen, den findigsten Blick in jedes Versteck. Die Herrschaft des Esprit ist vorbei. Die Zeitung amerikanisirt sich. Das junge Talent wird Reporter.

Dieser neue Trieb ist überall. Man findet, wohin man sieht, seine Spuren. Seine behende und nervöse Schmiegsamkeit schlüpft in die Wissenschaft, zur Politik,

in die Kunst. Nichts bleibt verschont. Man nehme das Theater und die Kritik: das Interview hat die Aesthetik verdrängt. So lange sich der Kritiker noch als Herr und Richter fühlen durfte, der das Für und Gegen aller Argumente wog und prüfte und entschied, das waren die schönen Tage des kritischen Feuilletons. Aber neben seiner ernsten, gewichtigen, gern ein bis'chen umständlichen Würde regte sich bald, ganz leise und bescheiden, ohne Harm und Arg und mit aller erdenklichen Ehrfurcht vor seiner gestrengen Herrlichkeit, in verschmitzter Demuth, die *Soirée théâtrale,* der kurze, leichte, muntere Bericht, über die Toiletten auf und vor der Bühne, über die Stimmung des Hauses von Akt zu Akt, über allen Klatsch und Tratsch der Gaffer und der Gecken, der in den drei Stunden der Première aufgewirbelt wird. Und heute ist vor, neben und nach der kritischen Studie, die täglich an Geltung verliert, verkürzt und nur so aus Respekt vor der Ueberlieferung gerade noch geduldet wird, ein Dutzend von raschen, knappen, hastigen Reporten: da wird der Dichter um seine Absichten, Hoffnungen und Wünsche interviewt, da stellt der Director seine Prognose, da werden die Schauspieler über ihre Rollen vernommen, man sammelt die Sprüche der Kritik, man fragt die Collegen der anderen Schulen, man horcht die *five o' clocks* aus, und dann mag sich am Ende der Dichter selber noch ein letztesmal der neidischen Verleumdungen erwehren.

Der Leser treibt in dieser Richtung immer weiter: es ist ihm amüsanter, tausend Meinungen auf einmal zu hören, als tausendmal die eine Meinung, die der geschätzte Theater-Referent seit dreissig Jahren unerbittlich jede Woche wiederholt, durch neun lange Spalten. Und vielleicht wird der Geschmack und Geruch, die besondere Sensation einer Kunst und eines Künstlers auch wirklich deutlicher und suggestiver

mitgetheilt, wenn ich an drei, an sechs, an zehn Naturen seine Wirkungen versuche, als immer nur meine eigene kritische Antwort gebe.

In Paris, wie gesagt, ist an dem Siege des Reporters kein Zweifel mehr. Wir zaudern noch. Aber es sind doch Zeichen, dass es zuletzt bei uns nicht anders geschieht.

Ich möchte desswegen nicht klagen und um die guten alten Zeiten jammern. Ich meine, es wird nicht so arg, wie Mancher thut. Ich fürchte nichts für den Werth der Presse. Die Kunst, der Stil vertragen viel. Sie werden schon auch den Reporter vertragen. Die Franzosen beweisen es. Oft ist in einem einzigen Instantané des „Figaro“ und des „Gil Blas“ mehr Kunst — und von der grossen, edlen, auserwählten — als in sämmtlichen Bänden des Herrn Ohnet, der doch, sagt man, auch in die Akademie will. Es kommt eben bloss darauf an, dass einer ein Künstler ist. Was er dann treiben mag, ob er Heldenlieder singe oder den „Gerichtsaal“ fabulire, er gibt doch immer die Kunst. Nein, die Presse braucht sich nicht zu fürchten. Nur freilich muss sie sehen, dass es der Künstler der Reportage ist, wie bei den Franzosen. Nur freilich muss sie sich hüten, vor dem plumpen und gemeinen Handwerk der Reportage. Für den Unterschied der Beiden und wie es, wenn sie das nämliche thun, nicht das nämliche wird, ist eben jetzt ein sehr drastisches Beispiel. Jules Huret, ein junger Reporter, den Valentin Simond vom „Echo de Paris“ entdeckte, hat das vorige Jahr die Schriftsteller von Paris über die Zukunft der Litteratur interviewt; man kennt seine *«Enquête sur l'Evolution Littéraire»* *), von der alle Zeitungen Europas drei Monate sprachen. Herr Curt Grottewitz, der seit ein Paar Jahren munter, klug und geschäftig durch die Berliner Moderne raschelt, hat

*) Paris, Charpentier.

das eilig nachgemacht, aber kein Mensch kümmert sich um seine *«Enquête»* *), die seit sechs Monaten erschienen ist. Beide wollen das Gleiche. Der Deutsche copirt den Franzosen. Aber das Buch des Franzosen ist ein Document der Zeit geworden und das Buch des Deutschen ist ohne Werth. Das kommt ganz einfach daher: der Franzose hat sein Buch selber gemacht und der Deutsche hat es sich machen lassen. Der Franzose ist bei den Künstlern herum und hat aus Jedem seine heimliche Natur gezogen; nicht, was sie ihm sagten, sondern wie er sie sah und aus leisen Zeichen, aus der Ordnung der Möbel, aus der unbedachten Weise des Empfanges, aus einer lässigen Geste, aus der ganzen Luft der Blicke und der Töne errieth und einen Jeden gleichsam im Nachthemd überraschte, das ist das Verdienst seiner Schrift. Der Deutsche hat ihnen einfach einen Bogen mit ein paar Fragen geschickt und da schrieb dann Jeder seine Meinung, die wir längst kennen, und wir erfahren nichts Neues. Das ist der Unterschied zwischen der Kunst und dem Handwerk.

Aber selbst als Handwerk taugt das Buch nicht viel. Es ist schlecht gemacht. Es hat keinen Plan. Es hat kein Princip. Der Zufall bestimmt es. Gerade die Grössten fehlen: Spielhagen, Wilhelm Raabe, Speidel, Ferdinand v. Saar, die Ebner-Eschenbach, Ossip Schubin, Fontane; und wenn Herr Richard Grelling, ein Advocat, der ein Stück geschrieben hat, über drei lange Seiten reden darf, so möchte man doch auch eine Zeile von Conrad Ferdinand Meyer. Herr Grottewitz wird sagen: es ist nicht seine Schuld; er kann eben Niemanden zur Antwort zwingen. Aber dann lasse er künftig von solchen Werken: denn das allein ist ja das Geschäft und alles Talent des Reporters, Antworten zu kriegen, die nicht zu kriegen sind.

*) Berlin, Max Hochsprung.

Dennoch ist es immerhin ganz lustig, in dem schmalen Büchlein ein Viertelstündchen zu blättern. Es ist da manches gefällige Wort, manche wunderliche Meinung. Julius Stinde schreibt bündig: „Was die Zukunft der deutschen Litteratur sein wird, weiss ich wirklich nicht und wenn Sie mich todtprügeln.“ Ludwig Fulda sagt: „Ich meine, wir sollten mit redlichem Fleiss, mit völliger Hingabe und möglichster Schaffenskraft an der Gegenwart arbeiten und uns weniger darum bekümmern, was wir von der Zukunft halten, als was die Zukunft von uns hält.“ Hermann Sudermann schreibt: „Das Einzige, was ich von meinem Standpunkte aus hierzu zu sagen wüsste, wäre: Bilde Künstler, rede nicht!“ Hans Hoffmann erklärt: „Von der Zukunft der deutschen Litteratur weiss ich so viel, wie von Herrn Schwerttlein's Tod. Wollen Sie etwas Sicheres erfahren, so halten Sie Umfrage bei den deutschen Müttern, ob etwa Eine oder die Andere von ihnen ein Genie geboren hat oder demnächst zu gebären gedenkt.“ Rudolf Baumbach singt: „Wie lebt das deutsche Schriftthum künftig fort? Der Weise schweigt, der Augur hat das Wort.“

Grosse und seltene Gedanken sind in den Briefen von Sacher-Masoch und August Niemann. Sacher-Masoch glaubt, „dass eine Weiterentwickelung der realistischen Richtung in der Zukunft endlich jede Erfindung über Bord werfen wird. Wenn man heute noch eine erfundene Handlung in einer bis in die kleinsten Einzelnheiten der Wirklichkeit abgelauschten Darstellung gibt, so wird man dann überhaupt nur wirklich Geschehenes erzählen, schildern, dramatisiren. Täglich finden wir in Londoner und Pariser Zeitungen Ereignisse des Tages in einer Weise erzählt, welche eine durchaus litterarische ist und bald mit den Schilderungen der besten Romanschriftsteller, bald mit den wirksamsten dramatischen Scenen der beliebtesten

Bühnenautoren wetteifert. Die erzählende Litteratur wird also in der Zukunft wahrscheinlich ganz in dem die Tagesereignisse berichtenden Journalismus einerseits, in der Memoirenlitteratur andererseits aufgehen. Die Bühne wird vielleicht ausschliesslich jenes Genre pflegen, das wir heute noch mit einer starken Geringschätzung ansehen, die Dramatisirung actueller, sensationeller Ereignisse. An die Stelle der „Jungfrau von Orleans“ wird eine neue Gabriele Bompard treten und an jene des „weisen Nathan“ irgend ein populärer Antisemitenhäuptling. Das Ende wird aber sein — so scheint mir — dass die Litteratur überhaupt aufhört und mit ihr der Schriftstellerstand. Es wird schliesslich nur noch Tagesblätter geben, deren Berichterstatter Jedermann sein wird — auch dazu haben wir bereits vielversprechende Anfänge — und die Stücke werden sich wohl die Schauspieler, schon im Interesse ihrer Rollen selbst schreiben.“ August Niemann hat das hübsche Wort: „Die Litteratur eines Volkes ist das Product seiner Anschauungen und seiner Sitten und sie beruht auf den auch für die öffentliche Rede giltigen Grundsätzen der Schmeichelei. Ferner ist zu bedenken, dass die Schriftsteller sich zwar insofern von der übrigen Menschheit unterscheiden, als sie im Allgemeinen mehr Geist und weniger Geld haben, aber keine Ausnahme von der Regel bilden, dass in allen Berufsklassen die Mittelmässigkeit in der Majorität ist. Was wir den Charakter, den Geist, die Tendenz einer bestimmten Litteratur nennen, ist in Wirklichkeit die jeweils vorherrschende Richtung der Schriftsteller nämlich der Mehrheit, das heisst: der Mittelmässigkeit. Welcher Art die Litteratur ist, das hängt immer davon ab, in welcher Weise die Litteraten dem Publikum am wirksamsten schmeicheln zu können glauben; denn Niemand will schreiben, was nicht gelesen wird, gelesen und auf der Bühne dargestellt wird aber nur, was gefällt“.

Und dann ist das Buch ein merkwürdiges Zeugniss von der deutschen Zerrissenheit im Geiste. Da sprechen wir von der deutschen Einheit und es gibt kaum eine Frage, in der sich Zwei zur gleichen Antwort fänden. Jeder hat in Jedem seinen besonderen Rath, seinen besonderen Wunsch. Den Einen ist die Zeit der nationalen Kunst vorbei: „Es gibt nur noch eine internationale Kunst und Litteratur.“ Den Anderen ist alles Heil nur in der Freiheit vom Auslande: „Die deutsche Litteratur des nächsten Jahrhunderts wird eine nationale sein, oder sie wird sich jedes Einflusses auf die Masse entschlagen müssen.“ Den Einen ist die Litteratur ein nothwendiges Produkt der Zeit, „ein lebendiges Etwas, das sich organisch entwickelt und auf dessen Organismus fortwährend das gesammte nationale Leben bestimmend einwirkt.“ Paul Heyse nennt das eine „Doctrin, zu der ich mich niemals habe bekehren können“. Die Einen glauben an eine stetige unaufhaltsame, gerade Entwicklung. Den Anderen ist „der Fortbewegungsprocess der Menschheit eine Schlangenlinie zwischen Gegensätzen“, oder, wie Heinrich Bulthaupt sagt, „zwischen Wahrheit und Schönheit, zwischen Realismus und Idealismus wird die Kunst auf- und abschaukeln.“ Noch andere vertrauen der grossen Persönlichkeit allein, dem Genie, das aus sich selber schafft und die Anderen bestimmt: „Denn das Genie wächst nicht an den Ufern der Zeitströmung, seine Wurzeln gehen immer bis in den Urgrund der Welt,“ sagt Wildenbruch.

Nur in einem Punkte ist kein Streit. In einem Punkte sind Alle einig, die Alten und alle Gruppen der Jugend. In einem Punkte ist kein Zweifel: dass der Naturalismus schon wieder vorbei ist und dass die Mühe, die Qual der Jugend ein Neues, Fremdes, Unbekanntes sucht, das Keiner noch gefunden hat. Sie schwanken, ob es neuer Idealismus, eine Synthese

von Idealismus und Realismus, ob es symbolisch oder sensitiv sein wird. Aber sie wissen, dass es nicht naturalistisch sein kann.

Das ist das Resultat dieses Buches, in welchem die Alten und die Jungen sich treffen. Sie zweifeln, welche Zukunft die deutsche Litteratur haben wird. Aber Alle sind einig, dass sie keine Gegenwart hat.

3.
Die Décadence.

Es ist heute viel von der Décadence die Rede. Zuerst war das ein Spott des lästerzüngigen, hämischen Boulevards, bald gaben sich die jungen Träumer selber diesen Namen. Heute heissen die Neuen in Frankreich schon allgemein so, die ganze *génération montante,* und auch in Deutschland wächst der Brauch des Wortes. Zwar denkt sich selten einer etwas dabei, aber es ist wenigstens wieder eine Rubrik. Was man nicht versteht, was man sich nicht zu deuten weiss, was unfertig und lange noch nicht ausgemacht ist, alle die Leute von morgen und alle die Werke von morgen werden einfach da hinein gethan.

Freilich, es ist nicht leicht, den Begriff der Décadence zu formuliren. Es ist leicht, das Wesen des Naturalismus auszudrücken: denn der Naturalismus ist eine einfache Idee. Er will den Menschen aus seiner Welt erklären, als ein Ergebniss der Verhältnisse, welche ihn umgeben und seine Art bestimmen. Das wird an allen Naturalisten gefunden. Die Décadents haben keine solche Idee. Sie sind keine Schule, sie folgen

keinem gemeinsamen Gesetz. Man kann nicht einmal sagen, dass sie eine Gruppe sind; sie schliessen sich nicht zusammen und vertragen sich nicht, jeder hat seine eigene Weise, von welcher der Andere nichts wissen will. Sie sind nur eine Generation. Das Neue an dieser neuen Generation macht die Décadence aus. Es erscheint an jedem in einer besonderen Form, aber von der alten wird es immer gleich seltsam und unheimlich empfunden. Ich will die Merkmale suchen, welche besonders auffallen.

Eines haben sie alle gemein: den starken Trieb aus dem flachen und rohen Naturalismus weg nach der Tiefe verfeinerter Ideale. Sie suchen die Kunst nicht draussen. Sie wollen keine Abschrift der äusseren Natur. Sie wollen *modeler notre univers intérieur.* Darin sind sie wie neue Romantiker und auch in dem höhnischen Hochmuth gegen den gemeinen Geschmack der lauten Menge, in der ehrlichen Verachtung des „Geschäftes", in dem zähen Trotze gegen alles *ce qui est demandé,* auch in dieser geraden Ritterlichkeit der reinen Künstlerschaft sind sie Romantiker. Sie haben von der Romantik das ungemessene zügellose Streben in die Wolken: *n'est ce pas dans le chimérique et dans l'impossible que réside toute la realité noble de notre humanité? La satisfaction par le fini est l'incontestable signe de l'impuissance.*)* Und sie haben auch den nebeligen Dämmerschein, das *vague et obscur,* die Rembrandtstimmung der Romantik.

Aber sie sind eine Romantik der Nerven. Das ist das Neue an ihnen. Das ist ihr erstes Merkmal. Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf. Sie verschmähen nicht bloss die äussere Welt, sondern am inneren Menschen selbst verschmähen sie allen Rest, der nicht Stimmung ist. Das Denken, das Fühlen und

*) *Charles Morice, La littérature de tout à l'heure. Paris, chez Perrin et Cie.*

das Wollen achten sie gering und nur den Vorrath, welchen sie jeweilig auf ihren Nerven finden, wollen sie ausdrücken und mittheilen. Das ist ihre Neuerung. Sie befremdet die Alten, welche nicht bloss mit den Nerven leben; sie können es nicht begreifen, dass das Nervöse nun auf einmal alle andere Kraft und alle andere Freude aus dem Menschen verdrängt haben soll. Sie können es um so weniger begreifen, weil die Nerven, welche die Jungen ausdrücken, ganz andere sind, als die Nerven, welche die Alten besitzen. Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig und theilen sich unter einander alle Schwingungen mit. Die Töne werden gesehen, Farben singen und Stimmen riechen. Die Alten behaupten, dass das keine Errungenschaft, sondern bloss eine Krankheit sei, welche die Aerzte *l'audition colorée* nennen — „das farbige Gehör, sagen die Aerzte, ist eine Erscheinung, die darin besteht, dass auf den Reiz eines einzigen Sinnes hin zwei verschiedene Sinne zugleich thätig werden oder mit anderen Worten, dass der Ton einer Stimme oder eines Instrumentes sich in eine charakteristische und zwar immer in dieselbe Farbe umsetzt. So geben gewisse Personen eine grüne, rothe oder gelbe Farbe jedem Laute, jedem Tone, der an ihr Ohr schlägt.“ *) Genau ebenso, vollkommen nach der Schilderung der Aerzte, sagt Rhené Ghil **), dass jeder Vokal seine Farbe hat, dass das *a* schwarz, das *e* weiss, das *i* roth, das *u* grün, das *o* blau ist; dass die Harfen weiss, die Geigen blau, die Flöten gelb und die Orgeln schwarz klingen; dass das *o* Leidenschaft, das *a* Grösse, das *e* Schmerz, das *i* Feinheit und Schärfe, das *u* Räthsel und Geheimniss und das *r* Wildheit und Sturm mittheilt. Das ist die Poetik der

*) *J. Baratoux, Le Progrès médical,* 10. Dec. 1887.

**) *Rhené Ghil, Traité du verbe avec avant-dire de Stéphane Mallarmé. Chez Alcan Lévy.*

Décadence. Es wird gesagt, dass sie pathologisch sei, eine neue Mode des Wahnsinns. Aber so durchaus neu und ohne Vermittlung, wie man gerne thut, ist sie nicht. Baudelaire singt:

«O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum.»

Und bei E. T. A. Hoffmann finde ich die folgenden Stellen: „Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirirens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Uebereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnissvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müssten. Der Duft der dunkelrothen Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfliessenden tiefen Töne des Bassethorns." Und der Kapellmeister Kreisler schreibt an Wallborn: „auch hatte ich gerade ein Kleid an, dessen Farbe in *Cismoll* geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Zuschauer einen Kragen aus *Edur*-Farbe darauf setzen lassen." *) Die Erscheinung ist also nicht gerade von gestern und heute. Wenn sie es wäre, so wäre darum, wie ich meine, noch nicht unbedingt ihre Krankheit bewiesen. Jules Soury behauptet, dass die Griechen der ältesten Zeit überhaupt keine Farben sahen, dass ihnen der Himmel nicht blau und die Bäume nicht grün und die Lippen nicht roth waren, dass in ihren barbarischen Augen die ganze Erde als ein graues Einerlei erschien **). Gladstone bestätigt diese Meinung.

*) Hempel V S. 49 und VI S. 186.

**) *Anatole France, La vie littéraire. Deuxième série. Chez Calman Levy.*

Sind wir deshalb verrückt, weil wir bunte Regenbogen schauen, wo für jene eine einzige fahle Kreide war?

Das ist das erste Merkmal der Décadence. Sie sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das Gefühl, es sind die Nerven, welche sie ausdrücken will. Und sie entdeckt nervöse Künste, welche die Väter nicht kannten.

Ein anderes Merkmal ist der Hang nach dem Künstlichen. In der Entfernung vom Natürlichen sehen sie die eigentliche Würde des Menschen und um jeden Preis wollen sie die Natur vermeiden. Der *Roger de Salins* des Maupassant trifft ihre Meinung: „Ich behaupte, dass die Natur unsere Feindin ist und dass wir immer gegen die Natur kämpfen müssen: denn sie bringt uns unaufhörlich zum Thiere zurück. Wo immer auf der Erde irgend etwas reines, schönes, vornehmes und ideales ist, das hat nicht Gott, das hat der Mensch geschaffen, das menschliche Gehirn.“ Und ebenso der *des Esseintes* des Huysmans: „Es kommt vor Allem auf das Vermögen an, den Geist auf einen einzigen Punkt zu sammeln, sich selber zu halluciniren und den Traum an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen. Das Künstliche erschien dem *des Esseintes* als das eigentliche auszeichnende Merkmal des menschlichen Genies. Wie er zu sagen pflegte: die Zeit der Natur ist vorbei; die ekelhafte Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel hat die aufmerksame Geduld der Raffinirten endlich erschöpft.“ Dieser *des Esseintes* ist überhaupt das reichste und deutlichste Beispiel der Décadence. Angewidert von der platten, gemeinen und missgebornen Welt, jeder Hoffnung entschlagen und krank an der Seele und im Leibe, flieht er in ein durchaus künstliches Leben: *à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se refugerait loin de l'incessant déluge de la sottise*

humaine. In einem Thurm aus Elfenbein vor den Menschen versperrt, schläft er den Tag und wacht er die Nacht. Sein Arbeitszimmer ist in Orange und Indigo. Der Speisesaal gleicht der Kabine eines Schiffes und hinter den Scheiben der Luftporten ist ein kleines Aquarium mit mechanischen Fischen. Das Schlafzimmer stellt aus köstlichen und seltenen Stoffen die kahle Oede einer mönchischen Zelle dar. Hier horcht er einsam nach innen und lauscht allen Launen seiner Träume. Manchmal öffnet er einen Schrank mit Schnäpsen, *son orgue à bouche* wie er ihn heisst; er kostet hier und dort einen Tropfen und spielt sich aus ihren Reizen innere Symphonien vor. Jeder Schnaps hat für seinen Geschmack den Ton eines Instrumentes: der Curaçao klingt wie die Klarinette, der Kümmel wie die Hoboe, Anisette wie die Flöte, Kirsch wie die Trompete. Dann sinnt er vor seinen Bildern: vor der Salome des Gustav Moreau, vor den Stichen des Luyken, welche schmerzvergrimmte Heilige auf der Folter zeigen, vor den Zeichnungen des Odilon Redon. Oder er liest in den alten Römern; aber er mag nur jene, welche die Humanisten die schlechten Schriftsteller heissen: Petronius, Marius Victor, Orientius; er schwelgt in ihrer *déliquescence, leur faisandage incomplet et alenti, leur style blet et verdi.* Von Rabelais und Molière, von Voltaire und Rousseau, selbst von Balzac will er nichts wissen. Von Flaubert lässt er die *Tentation* gelten, von Goncourt die *Faustin,* von Zola die *Faute de l'abbé Mouret.* Edgar Poë, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Verlaine, Mallarmé sind seine Leute. Er liebt Schumann und Schubert. Er treibt fleissig Theologie. Einige Zeit will er nur künstliche Blumen; dann entdeckt er natürliche, welche wie künstliche scheinen. Wie der Chassel des Maupassant, dieser *fou honteusement idealiste,* liebt er mit Leidenschaft und Brunst die perversen Blüthen der Orchideen.

Man muss zu diesem *des Esseintes* noch den freien Mann des Barrés nehmen, der jetzt Philipp getauft worden ist*). Dann hat man die Quintessenz der Décadence. *«Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible.» «Je veux accueillir tous les frissons de l'univers; je m'amuserai de tous mes nerfs.» «Nous anoblissons si bien chacun de nos besoins que le but devient secondaire; c'est dans notre appétit même que nous nous complaisons; et il devient une ardeur sans objet, car rien ne saurait le satisfaire.» «La dignité des hommes de notre race est attachée exclusivement à certains frissons, que le monde ne connaît ni ne peut voir, et qu'il nous faut multiplier en nous.» «J'ai trempé dans l'humanité vulgaire; j'en ai souffert. Fuyons, rentrons dans l'artificiel.»*

Also erstens die Hingabe an das Nervöse. Zweitens die Liebe des Künstlichen, in welchem alle Spur der Natur vertilgt ist. Dazu kommt drittens eine fieberische Sucht nach dem Mystischen. *Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable* — das ist immer und überall ihre Losung. Sie suchen Allegorieen und schwüle, dunkle Bilder. Jedes soll einen geheimen zweiten Sinn haben, der sich nur dem Eingeweihten ergibt. Die Zaubereien des Mittelalters, die Räthsel der Hallucinirten, die wunderlichen alten Lehren aus der ersten Heimath der Menschheit reizen sie unablässig. Sie folgen einer *voix profonde qui conseille au poëte, en ce temps, de se ressouvenir des plus anciennes leçons, d'écouter l'enseignement immemorial des mages primitifs, de se pencher au bord des métaphysiques et des religions antiques***). Joséphin Peladan, der sich selbst einen Magier nennt, den souveränen Herrscher über alle Körper, alle Seelen, alle Geister, hat einen occultistischen Roman geschrieben. Der junge Adar und das herrliche Kind Izel lieben sich. Einsam leben sie in Nürnberg dem Traume. Da,

*) *Le jardin de Bérénice. Chez Perrin et Cie.*

**) *Charles Morice.*

eine Nacht, im Mondenschein, sieht der Doktor Sexthenthal, wie Izel sich schlafen legt, an der Wand den Schatten ihres Beines. Der Meister Sexthenthal ist ein mächtiger Magier, der seinen Leib verlassen und in astralischem Zustande durch jede Mauer dringen kann. Izel kann sich des unsichtbaren Liebhabers nicht wehren. Wie Adar in den magischen Lehren die Mittel findet, den Astralier zu zwingen, das ist der Vorwurf des Romans*).

Endlich ist an ihnen immer ein unersättlicher Zug ins Ungeheure und Schrankenlose. Sie wollen immer gleich den ganzen Menschen ausdrücken: *suggérer tout l'homme par tout l'art***). Sie wollen *une réalisation parfaite de nos rêves de bonheur***). Sie wollen *unir la vérité et la beauté, la foi et la joie, la science et l'art***). Sie sind nicht umsonst Wagnerianer. Alles Gewöhnliche, Häufige, Alltägliche ist ihnen verhasst. Sie suchen die seltsame Ausnahme mit Fleiss. *Dans l'exception seule, en effet, pourront les nouveaux poëtes réaliser les grands rêves d'aristocratie savante et de pureté belle.****)

Das sind die auffälligsten Merkmale der Décadence.

4.
Symbolisten.

Die Kunst will jetzt aus dem Naturalismus fort und sucht Neues. Niemand weiss noch, was es werden möchte; der Drang ist ungestalt und wirr; er tastet

*) *La victoire du mari, avec commémoration de Jules Barbey d'Aurevilly. (Epopée VI de la décadence latine.)*

**) *Charles Morice.*

***) *Le jardin de Bérénice. Chez Perrin et Cie.*

ohne Rath nach vielen Dingen und findet sich nirgends. Nur fort, um jeden Preis fort aus der deutlichen Wirklichkeit, ins Dunkle, Fremde und Versteckte — das ist heute die eingestandene Losung für zahlreiche Künstler.

Man hat manchen Namen. Die Einen nennen es *Décadence,* als ob es die letzte Flucht der Wünsche aus einer sterbenden Kultur und das Gefühl des Todes wäre. Die Anderen nennen es Symbolismus. Das hat in Vielen eine schlimme Verwirrung angerichtet. Sie reden, ohne die Sache zu kennen, aus dem blossen Worte heraus, das ihnen einen schwanken und falschen Begriff gibt.

Es ist an der Zeit, deutlich und wirksam zu erklären, dass der neue Symbolismus von heute und der überlieferte Symbolismus von einst nichts mit einander zu schaffen haben. Sie brauchen beide Symbole; das ist ihnen gemein. Aber gerade in der Verwendung der Symbole, woher sie sie nehmen und wohin sie mit ihnen trachten, trennen und entfremden sie sich gleich wieder.

Das muss gezeigt werden. Sonst geht der ganze Streit wieder bloss um ein Wort, das jeder anders deutet und meint, und ist nicht zu versöhnen. Es wäre ja nicht das erste Mal.

Der überlieferte Symbolismus des zweiten Faust, des zweiten Wilhelm Meister, der Novelle, des Märchens oder Byron's, Richard Wagner's und Victor Hugo's, suchte den Ausdruck unsinnlicher Dinge durch sinnliche Zeichen. Das hinter den Erscheinungen Unzugängliche, der den Sinnen entrückte Kern und Ausbund aller Wesen, der nur in unserem Gefühle lebt, die ewige Wahrheit im letzten Grunde der zufälligen Wirklichkeit ist sein Gegenstand. Das will er, wie er es aus heimlichen Ahnungen zuversichtlich erlauscht, gestalten und formen, aus sich und in Andere bringen, ausdrücken und mittheilen; er will den inneren Sinn des Lebens sagen, von dem die äusseren Sinne nichts

wissen. Aber er muss es, weil alles Denken, alles Reden an die Hilfe der Sinne und ihren Vorrath gebunden und ausser den Sinnen kein Verkehr mit Menschen ist, in sinnlichen Zeichen sagen, die freilich an das Unsägliche nicht langen und nur schwank und zage dahin winken. Er muss aus dem Sinnlichen die Gleichnisse des Unsinnlichen nehmen.

Der neue Symbolismus braucht die Symbole ganz anders. Er will auch ins Unsinnliche, aber er will es durch ein anderes Mittel. Er schickt nicht dürftige Boten aus, von seinen unsinnlichen Freuden zu stammeln, bis ihre Ahnungen erwachen. Sondern er will die Nerven in jene Stimmungen zwingen, wo sie von selber nach dem Unsinnlichen greifen, und will das durch sinnliche Mittel. Und er verwendet die Symbole als Stellvertreter und Zeichen nicht des Unsinnlichen, sondern von anderen ebenso sinnlichen Dingen.

Das Symbol gilt dem neuen Symbolismus sehr viel, aber es gilt ihm nur als eine Bereicherung des Handwerks. Er hat aus den Symbolen eine neue Technik gewonnen, ein vorher unbekanntes lyrisches Verfahren, eine besondere Methode der Lyrik. Es gab vor ihm das rhetorische und das realistische Verfahren; er hat ein Neues geschaffen.

Die Absicht aller Lyrik ist immer die gleiche: ein Gefühl, eine Stimmung, ein Zustand des Gemüthes soll ausgedrückt und mitgetheilt, soll suggerirt werden. Was kann der Künstler thun? Das nächste ist wohl, es zu verkünden, sein inneres Schicksal zu erzählen, zu beschreiben, was und wie er es empfindet, in recht nahen und ansteckenden Worten. Das ist die rhetorische Technik. Oder der Künstler kann die Ursache, das äussere Ereigniss seiner Stimmung, seines Gefühls, seines Zustandes suchen, um, indem er sie mittheilt, auch ihre Folge, seinen Zustand mitzutheilen. Das ist die realistische Technik. Und endlich, was früher noch

Keiner versucht hat: der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äusseres Ereigniss finden, welche seinem Zustande ganz fremd sind, aber welche das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüthe bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten.

Ein Beispiel wird es gleich noch deutlicher erklären.

Einem Vater stirbt sein Kind. Dieser wilde Schmerz, die rathlose Verzweiflung sei das Thema. Der rhetorische Dichter wird jammern und klagen und stöhnen: „Ach, wie elend und verlassen und ohne Trost ich bin! Nichts kann meinem Leide gleichen. Die Welt ist dunkel und verhüllt für mich," — kurz, einen genauen und deutlichen Bericht seiner innern Thatsachen. Der realistische Dichter wird einfach erzählen: „Es war ein kalter Morgen, mit Frost und Nebel. Den Pfarrer fror. Wir gingen hinter dem kleinen Sarg, die schluchzende Mutter und ich," — kurz einen genauen und deutlichen Bericht aller äusseren Thatsachen. Aber der symbolische Dichter wird von einer kleinen Tanne erzählen, wie sie gerade und stolz im Walde wuchs, die grossen Bäume freuten sich, weil niemals eine den jungen Gipfel verwegener nach dem Himmel gestreckt: „Da kam ein hagerer, wilder Mann und hatte ein kaltes Beil und schnitt die kleine Tanne fort, weil es Weihnachten war" — er wird ganz andere und entfernte Thatsachen berichten, aber welche fähig sind, das gleiche Gefühl, die nämliche Stimmung, den gleichen Zustand, wie in dem Vater der Tod des Kindes, zu wecken. Das ist der Unterschied, das ist das Neue. Die alte Technik nimmt das Gefühl selbst oder seinen äusseren Grund und Gegenstand zu ihrem Vorwurfe — die Technik der Symbolisten nimmt einen anderen und entlegenen Gegenstand, aber der von dem nämlichen Gefühle begleitet sein müsste. Das ist das ganze Geheimniss, das den Symbolismus freilich der Menge

verschlossen und zu einer unverständlichen und wirren *«littérature à rebus»* macht.

Man muss nämlich empfängliche und empfindliche Nerven haben, die leisen Winken gleich gehorchen; sonst kann diese Kunst nicht wirken. Und noch mehr, was seltener und schwieriger ist: Man muss die Gewohnheit der eigenen Analyse haben, welche jeden Vorgang im Verstande auf den Nerven zu verfolgen, wie er dort begleitet wird, und umgekehrt jedes nervöse Ereigniss in den Verstand zu übertragen geübt ist. Andere können sonst aus diesen Symbolen die natürlichen Begebenheiten nicht verstehen.

Das ist vielleicht eine Gefahr für den Symbolismus und kann ihm schaden. Die Gegner werden ihn darum eine Spielerei für hysterische Sonderlinge nennen und in die Irrenhäuser verweisen. Nur was auf die breite Masse des Volkes wirkt, lassen sie gelten. Und sie werden es sicherlich auch ein erkünsteltes und gemachtes Verfahren nennen, einen scholastischen Witz der dumpfen Schule, den das helle Leben verachtet. Aber da irren sie: die Natur selber, wo sie unumwunden zu den Menschen redet, braucht gern die symbolistische Technik.

Die Natur verfährt symbolistisch, ganz pünktlich und genau nach dem Rezept der neuen Schule, gerade wo sie sich frei und ungebunden eingestehen darf: im Traume.

„Jemand, dem man einige Tropfen Wasser auf den Mund träufelte, träumte so lebhaft zu schwimmen, dass er sogar mit den Händen die üblichen Bewegungen machte . . . Man berichtet von einem Träumer, der einst seinen Hemdkragen etwas zu fest geknüpft hatte und einen ängstlichen Traum erfuhr, worin er gehängt wurde. Ein Anderer träumte von einer Reise in der amerikanischen Wildniss und einem Ueberfall der Indianer, die ihn skalpirten; er hatte seine Nachthaube

zu fest zusammengezogen. Wieder ein Anderer träumte, er sei von Räubern überfallen, welche ihn der Länge nach niederlegten und zwischen seiner grossen und der nächsten Zehe einen Pfahl in die Erde trieben; beim Erwachen fand er einen Strohhalm zwischen den Zehen . . . Einer nahm eine Wärmflasche ins Bett und träumte den Aetna zu besteigen, wo er die Hitze des Bodens fast unerträglich fand."*) So spricht der Traum und noch viel mehr der Rausch von Morphium, Chloral und Haschisch immer in Symbolen, und das scheint geradezu, wie der Mensch über das täglich Gemeine hinausgetrieben und erhöht wird, seine natürliche Wahrheit.

Aber es gibt auch triftige Einwände gegen den Symbolismus, die nicht so leicht abzufertigen sind. Er scheint manches Mal die Form über das Wesen, die Technik über die Kunst zu stellen. Die Mache, die sich doch schliesslich Jeder anlernen kann, überschätzt er vielleicht. Es ist die Gefahr, dass er den Virtuosen verfällt. Das würde dann bloss ein ausgedachtes, kaltes Nervenzupfen um die Wette werden, das schwächt und lähmt. Und so mächtig und tief seine Weise wirkt, wo sie sich ungesucht dem Künstler bietet, so müsste sie bald ermüden und verdriessen, wenn sie geflissentlich mit Zwang geübt wird. Das wird wohl sein Schicksal entscheiden. Es wird wieder die alte Geschichte sein! Die Grossen, in welchen seine Methode ein unwiderstehlicher Drang der Natur ist, werden siegen; aber die Kleinen, die bloss wieder mit der Mode laufen, richten mit aller Mühe und aller Qual nichts aus.

Ich möchte an diese Bemerkungen, welche das Wesentliche der Symbolisten zeigen, zwei Gedichte fügen, gleichsam als handliche Schulbeispiele, an welchen

*) *Du Prel*, Philosophie der Mystik, Seite 83, Leipzig, Ernst Günther.

Jeder das Gesagte noch einmal prüfen, mit sich überlegen und entscheiden kann. Sie sind von *Loris*. Besonders das zweite scheint mir vortrefflich. Es enthält, rein und deutlich, den ganzen Symbolismus und es enthält nichts, das nicht Symbolismus wäre.

Die Töchter der Gärtnerin.

Die eine füllt die grossen Delfter Krüge,
Auf denen blaue Drachen sind und Vögel,
Mit einer lockern Garbe lichter Blüthen:
Da ist Jasmin, da quellen reife Rosen
Und Dahlien und Nelken und Narzissen . .
Darüber tanzen hohe Margeriten
Und Fliederdolden wiegen sich und Schneeball
Und Halme nicken, Silberflaum und Rispen . .
Ein duftend Bacchanal . . .
Die andre bricht mit blassen feinen Fingern
Langstielige und starre Orchideen,
Zwei oder drei, für eine enge Vase . .
Aufragend, mit den Farben, die verklingen,
Mit langen Griffeln, seltsam und gewunden,
Mit Purpurfäden und mit grellen Tupfen
Mit violetten, braunen Pantherflecken
Und lauernden verführerischen Kelchen,
Die tödten wollen . .

Mein Garten.

Schön ist mein Garten mit den gold'nen Bäumen,
Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,
Dem Diamantenthau, den Wappengittern,
Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen.
Die ehernen, und den Topasmäandern
Und der Volière, wo die Reiher blinken,
Die niemals aus den Silberbrunnen trinken . . .
So schön, ich sehn' mich kaum nach jenem anderen,
Dem andern Garten, wo ich früher war.
Ich weiss nicht wo . . . Ich rieche nur den Thau,
Den Thau, der früh an meinen Haaren hing,
Den Duft der Erde weiss ich, feucht und lau,
Wenn ich die weichen Beeren suchen ging .
In jenem Garten, wo ich früher war . . .

5.

Satanismus.

Der Geist der Menschen ist wie ein Kranker, den das Fieber wirft: er wendet rastlos die Kissen. Jedes neue Geschlecht dreht die Anschauungen wieder um, auf welchen die Väter Trost und Frieden wähnten. Es ist unablässig das gleiche Spiel. Der Geist hat sich den Träumen vertraut und es war nichts. Er ist aus den Träumen weg in die Wahrheit gezogen, in die wirkliche Wahrheit des täglichen Lebens, und es war auch nichts. Jetzt irrt die ewige Sehnsucht wieder zurück nach den Träumen und es wird wieder nichts sein.

So springt der Geist. Bald ist er hier, bald ist er dort. Er liebt die Widersprüche. Aber die engen und schwachen Gehirne der Einzelnen leiden davon: sie bewahren die Spuren aller Entwickelungen und es wird ein rathloser Zwist. Das wirkt aus den Einzelnen am Ende auf den allgemeinen Geist zurück und er muss noch närrischer springen.

Die realistischen Gehirne bewahrten die ererbten Spuren der Romantik. Wieviel sie alle Sinne auch suchend im Wirklichen tummeln mochten, es blieb in den letzten Gründen ein leises Leid: es blieb in Wünschen und Begierden die Erinnerung der Träume. Nur sollte jetzt, weil die neue Losung auf die Welt der Sinne wies — darum sollte jetzt, was die Träume versprochen hatten, die Wirklichkeit gewähren.

Daher der höhnische und wilde Pessimismus aller Naturalisten, weil sie die Romantik in sich nicht überwinden können. Sie tragen jeder, von den Vätern her, eine fertige Welt in der Seele, das Vermächtniss alter Träume: daran prüfen sie die andere Schöpfung draussen, welche sie von den Sinnen erfahren. Daher

der heulende Grimm des gutmüthigen Flaubert, dass es „ausser der Kunst überhaupt nichts als überall nur Schande und Schmach gibt.“ Daher der entrüstete, trostlose und schadenfrohe Ekel des Huysmans, seine erbitterte Verachtung der Natur, seine brünstige Gier nach dem Künstlichen. *Décidement, rien n'arrive comme on le prévoit,* sagt einer seiner Helden einmal; das ist der Grund des ganzen Jammers und der ganzen Wuth. Diese beiden Triebe — der Trieb des neuen Geistes auf die äussere Welt, der alle Träume verschmäht, und der ererbte Trieb auf die Wünsche der Träume, auf makellose Schönheit, auf freudige Wahrheit, auf friedliches Glück, — wenn sich diese beiden Triebe in irgend einem Gehirne treffen, dann wird jedesmal jene *folie sensationniste* daraus, welche das schaurigste Zeichen dieser Tage ist. Es wird diese vermessene, niemals befriedigte, immer nur desto höhnischer enttäuschte, darum täglich trotzigere und gewaltsamere Jagd nach erlösenden Genüssen durch alle Reize, durch alle Würzen, durch alle Laster. Es wird eine athemlose, wahnsinnige und verbrecherische Begierde nach Neuem, Unerhörtem und Unmöglichem.

Aber inzwischen hat sich der Geist wieder gewendet und lechzt wieder nach den Träumen, nach den Räthseln. Immer heller und köstlicher klingt wieder in allen Seelen *l'accent extraterrestre.* *) Wie Verlaine seufzt:

C'est vers le moyen âge énorme et delicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguat,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.

Wenn jetzt diese beiden Triebe — die verhetzte Wuth um neue künstliche Genüsse und die mystische Neigung nach erdenfernen, reinen, heiligen Paradiesen — in irgend einem Gehirne sich begegnen, an einander gerathen und sich verbinden, was kann daraus werden? Daraus ist der neue Satanismus geworden.

* * *

*) *Baudelaire.*

Satanismus hat es immer gegeben. Das ganze Mittelalter ist überall voll von seinen Beispielen. Viele Heilige wissen von ihm, oft musste die Kirche ihn richten. Er ist die Lust am Bösen um des Bösen willen, ohne anderen Vortheil und Genuss als die Beleidigung und den Schmerz Gottes. Sein Geist ist Hass und Aufruhr gegen Gott. Schmähung und Schändung Gottes ist seine Begierde. Er setzt nothwendig den Glauben voraus. Er fordert das kirchliche Gefühl, um es verhöhnen und misshandeln zu können; in der Empörung gerade gegen das Gesetz, an dem er nicht zweifelt, schwelgt seine Wonne. Er glaubt an die Lehren der Kirche, aber er beugt seinen Hochmuth nicht. Er glaubt an den verheissenen Himmel, aber er verschmäht seine geschenkten Freuden und wählt trotzig die Hölle. Er glaubt an die ewigen Strafen, aber sein einsamer Stolz fürchtet sie nicht. Er versagt nicht den Glauben, er versagt den Gehorsam und die Liebe. Er entscheidet sich für den Satan und erklärt Feindschaft und Krieg wider Gott. Er weiss, dass er darin verderben wird. Er weiss, dass er dem göttlichen Zorne verfallen ist. Er weiss, dass es für ihn kein Erbarmen, keine Gnade gibt. Aber er liebt die unbeugsame Freiheit und die herrenlose Kraft. Es ist der vermessene Frevel der Gottähnlichkeit, die keine Demuth hat. Aus Hochmuth und trotziger Grösse, aus der blutigen Wollust der Reue, aus den seligen Foltern der Furcht ist sein wilder Sinn seltsam vermischt.

Wunderliche Praktiken erzählen die Klostergeschichten und viele Processe: es wird von Priestern gemeldet, welche Schweine und Mäuse mit geweihten Hostien füttern, welche den Kelch und das Brod des Herrn besudeln, welche sich ein Kreuz in die Sohle ätzen, um mit jedem Schritte den Gottessohn in den Staub zu treten; es wird von Nonnen gemeldet,

welche den Teufel in ihre Arme rufen, unter höhnischen Lästerungen und Verwünschungen der Jungfrau; es wird von schwarzen Messen gemeldet, welche kirchenschänderische Mönche vor nackten Dirnen lesen.

Das ist der alte Satanismus, der Satanismus der Gläubigen. Er muss immer erscheinen, wenn irgendwo die christliche Lehre in ein kraftstrotziges und stolzes Gemüth geräth, das ohne Liebe und Gehorsam ist. Spuren sind auch heute noch unter den Priestern, in den Klöstern.

Aber daneben gibt es heute einen anderen Satanismus, einen Satanismus der Ungläubigen und der Laien. Der ist gesucht, ausgeklügelt und gemacht. Er kommt nicht aus dem Stolze, sondern aus der Lüsternheit. Er ist nicht die jähe Aufwallung unbändiger Kräfte, sondern eine kalte Berechnung künstlicher Genüsse. Es ist ein lebemännischer Satanismus.

Er ist von jenen neugierigen und nüchternen Grüblern der Wollust erfunden, welche nachdenklich alle Grade der Ausschweifung messen, jeden einzelnen Reiz der Krämpfe und Verzückungen aufmerksam notiren und misstrauisch die Erfüllungen des Genusses mit den Erwartungen der Begierde vergleichen, geduldige und strenge Chemiker der Freuden. Sie versuchen alle Laster und prüfen sie kritisch an ihren Versprechungen und jedesmal stellt es sich wieder heraus, dass es wieder nur Wahn und Betrug ist. Mit den natürlichen sind sie bald fertig. Dann beginnen sie die Probe der künstlichen, die auch nicht mehr taugen. Aber sie lassen nicht ab, weil in allen Enttäuschungen dennoch die Sehnsucht nimmer verstummen will, der unausrottbare Hunger des Menschen nach Glück — sie lassen nicht ab, immer aufs Neue erbittert und unstet immer neue, fremde, unerhörte Genüsse zu mischen, ob nicht dennoch vielleicht

irgendwie durch eine unnachgiebige Zerforschung der Begierde und eine weise Berechnung der dienstbaren Mittel irgend ein Erlöser zu bereiten wäre.

Man nehme eine solche Verfassung des Geistes: einen unermüdlichen, mit allen Wissenschaften gerüsteten Verstand, der von Natur und durch Bildung ungläubig, misstrauisch, kritisch angelegt ist; dazu die Erbschaft der Romantik, die Erinnerung an die seligen Wünsche der Träume als eine fieberische und unverwindliche Gier nach Genuss; aber den herrischen Trieb der Zeit auf den Stoff, der alles von der Wirklichkeit fordert. Man setze diese Verfassung an das Ende aller Laster, wo alle natürlichen und künstlichen Genüsse erschöpft, der Verstand von allem Rathe verlassen, der Leib entkräftet, die Nerven in Wahn verirrt und die Begierden ins Phantastische entlaufen sind. Da klingt dem Verschmachtenden aus verloschenen Zeiten eine fahle gespenstische Botschaft herüber, von *ardentes joies maintenant perdues et des douleurs impossibles à notre temps.**)

Es reizt vielleicht zuerst bloss die Neugierde seines Verstandes, die schaurigen Räthsel verknitterter Urkunden und ranziger Pergamente zu vernehmen. Aber bald mischt sich die unersättliche Sehnsucht der müden Nerven ein, die neue, unempfundene Reize wittern, ungekannte Sensationen, mit denen die Begierde sich noch einmal betrügen kann.

Es beginnt das Experiment mit dem alten Satanismus, seine Prüfung auf den Genuss hin. Sie nehmen die Bücher und lernen sein Verfahren, wie es überliefert ist, die ganze Technik der schwarzen Messen. Das alles wird umständlich und sorgsam nachgeahmt, während sie ängstlich auf die Nerven lauschen, welche Erfolge der Satanismus hier verrichtet. Aber sie erkennen bald, warum er auf sie nicht wirken kann. Sie erkennen bald, dass sein üppiger und schwüler

*) Huysmans.

Reiz nicht in den Handlungen, sondern in seinem Geiste ist. Sie erkennen bald sein letztes Geheimniss, dass die Lust am Bösen nur in dem Bewusstsein des Bösen ist: jedes Laster hat ein Versprechen von Glück, das von keinem gehalten wird, und sein ganzer Reiz, wenn es der Verstand am Ende prüfend besinnt, wird immer nur aus dem Gefühle, dass es das Laster ist. Es wühlen, unvertreiblich und unwiderstehlich, in allen Menschen giftige und wilde Dränge, gerade das Schändliche und Verderbliche zu thun, bloss weil es schändlich und verderblich ist, ohne irgend einen anderen Reiz als den des Ungehorsams wider das Gesetz. Nicht was irgend eine Sünde gewähren kann, sondern immer nur das Gefühl, dass es Sünde ist, ist ihre Würze. Die Huldigung an diesen tiefsten Trieb der Menschheit, an die Wollust im Bösen, ist der Satanismus.

Die äusseren Handlungen, von welchen die Bücher erzählten, konnten ihnen also nichts helfen. Es fehlte ihnen das Gefühl, Gott zu beleidigen und das Heilige zu besudeln. Es fehlte ihnen der Glaube. Sie brauchten einen künstlichen Glauben, damit sie ihn beleidigen und verhöhnen könnten. Sie brauchten einen neuen Himmel, gegen den sie sich mit Lästerungen empören könnten. Sie brauchten ein lautes und heftiges Gefühl der Sünde.

Künstliche Verbote eines künstlichen Glaubens, um künstliche Sünden, eine künstliche Reue und eine künstliche Höllenangst zu bereiten — das ist die Quintessenz des neuen Satanismus.

Sein Geist ist der Kunst nicht fremd. Der tiefste Psychologe der Deutschen, E. T. A. Hoffmann, der unheimliche Hexenmeister aller Menschenräthsel, hat seine Spur. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Felicien Rops schwelgen in seinen zermarterten Freuden. Der grosse Logiker des Unlogischen, Edgar Poë, hat einen umständlichen Steckbrief seines letzten Triebes

verfasst.*) Es sind gerade jene verwirrenden und ansteckenden Künstler, welche seit zwanzig Jahren über die Bildung der jungen Gehirne herrschen.

Aber der Roman des neuen Satanismus, welcher an einem typischen Beispiele die Geburt satanischer Begierden aus der Verfassung der Zeit, die Wirkungen, welche sie auf Sinnen und Nerven verrichten, und ihren Verlauf zeigen würde, ist noch nicht geschrieben.

* * *

Es hiess, Huysmans wolle diesen Vorwurf gestalten.

Ich habe von ihm den Roman des neuen Satanismus erwartet. Erstens, weil er der unvergleichliche Meister moderner Typen ist, die aus vielen Widersprüchen verwickelt und ins Absonderliche entartet sind, an die Grenze der Vernunft, wo schon die irren Seufzer des Wahnes streifen: er brauchte bloss seinen *des Esseintes,* das deutlichste und reichste Beispiel der *Décadence,* am Ende der langen Wanderschaft durch künstliche Sensationen dem Gerüchte verschollener Frevel und einer mystischen Anwandlung begegnen zu lassen und das Modell war fertig, an welchem alle Ein- und Ausfädelungen des neuen Satanismus gezeigt werden konnten. Zweitens weil ich aus seiner Studie über Rops **) her weiss, dass er das Thema lange kennt und mit Neigung pflegt. Drittens, weil kein anderer Vorwurf jemals sich seinem mystischen Naturalismus ergiebiger eignete, welcher jede kleinste Erbärmlichkeit der täglichen Noth peinlich und unnachgiebig verzeichnen, aber über ihre graue Schmach immer den bunten Bogen der Hoffnungen und Träume wölben will.

Ich habe mich getäuscht. Sein Buch ***) ist nicht der Roman des neuen Satanismus. Es versucht nicht,

*) *«Le démon de la perversité.»* Vgl. Th. Gautier in seiner Biographie Baudelaire's.

**) *«Certains»,* S. 77 ff. *Chez Tresse & Stock.*

***) *«Là-Bas.» Chez Tresse & Stock.*

ein vorbereitetes Gehirn und die Bedingungen zu zeigen, durch welche es unvermeidlich an den Satanismus gerathen muss. Es ist die Geschichte eines jungen Gelehrten, dessen Neugier zufällig dem Satanismus begegnet, und ein eifriges Verzeichniss der Dokumente, welche er sammelt. Und darum ist es, an seinen eigenen Grundsätzen gemessen und aus seinen eigenen Absichten gerichtet, misslungen und verfehlt.

Durtal, ein junger Gelehrter, arbeitet an einer Geschichte des *Gilles des Rais*. Das war am Hofe Karl VII. ein reicher und ritterlicher Held, der heute noch in der Sage vom Blaubart spuckt. Ein finsteres und fremdes Räthsel, das unsere Neigung zu kranken und entarteten Geheimnissen wohl reizen kann: erst ein unbesonnener, toller und verschwenderischer Höfling; plötzlich, wie die Jungfrau gegen die Engländer wirbt, ein kühner, redlicher Soldat; und auf einmal, wie der siegende Friede geschlossen und er auf seine Güter heimgekehrt ist, der Alchimie verfallen, im Kreise böser Zauberer, die Gold machen sollen, im frevlen Bündnisse mit dem Teufel. Da beginnen wüste Gelage, rasende Ausschweifungen, mörderische Genüsse; die kleinen Kinder im Lande, Knaben und Mädchen, werden zusammen geschleppt und sterben in schändlichen Qualen; überall ist Furcht und Entsetzen, täglich wachsen die Greuel. Bis der Bischof von Nantes den entmenschten Henker fängt, vor seinem Gerichte verdammt und in den Tod schickt.

Diese Geschichte bringt den jungen Gelehrten auf den Satanismus. Er forscht in den Büchern und fragt bei den Freunden herum, bei einem Arzte, bei dem Glöckner von Saint-Sulpice, bei einem wunderlichen Astrologen. Sie erzählen ihm schauriges von den Gebräuchen der Satanisten, die heute noch in Kraft sind. Er will es gar nicht glauben. Aber sie nennen ihm Namen, geben ihm Beweise: von einer Gesellschaft,

die 1843 in Agen, von einer andern, die 1855 in Paris bestand, von der Nonne Cantianille, welche 1865 die Stadt Auxere verheerte, von der Gemeinde der *Re-Theurgistes Optimales*, welche Longfellow zum Oberpriester und in Frankreich, Italien, Deutschland, Russland, Oesterreich bis in die Türkei hinab Mitglieder hatte.

Seine Neugierde ist gereizt. Die Frau eines katholischen Gelehrten, mit der er ein flüchtiges und gemeines Verhältniss beginnt, bekennt sich als Satanistin. Sie unterrichtet ihn und nimmt ihn zu einer schwarzen Messe, deren verruchte Wuth genau geschildert wird. Angewidert und entrüstet bricht er mit dem lasterhaften Weibe, aber er trägt wenigstens eine nützliche Sachkenntniss davon, die seinem Buche helfen wird.

Der Roman ist durchaus Zolaistisch. Dokumente, nichts als überall nur Dokumente, dass ein Reporter neidisch werden könnte. Jeder von den sammeleifrigen Schülern Zola's mit dem dauerhaften Sitzfleisch hätte ihn schreiben können, wenn nicht die erotische Episode mit Frau Chantelouve wäre.

Diese erotische Episode ist ein echter Huysmans. Nur seine nervöse Empfindsamkeit mit seiner unduldsamen Begierde der makellosen Schönheit konnte ihren schmerzlichen Hohn gestalten. Der ganze Ekel der Moderne vor der unbezwinglichen Gemeinheit der Liebe, welche neben den seraphischen Versprechungen der einsamen Wünsche nur desto schimpflicher grinst, aller ohnmächtige Hass des reinen Mannes gegen den verlockenden Betrug der Frau ist darin. Das tiefe Grauen vor dem Fleische, welches keine Kunst des Lasters tröstet — davon ist dieses zehnte Kapitel ein mittheilsames Meisterstück, an steiler Wildniss und an müder Schönheit unvergleichlich.

* * *

Möglich, dass ihm, was sich hier versagte, in dem neuen Romane gelingen wird, den er jetzt schreibt, in *«En Route»*, wo er auf die andere Seite der mystischen Räthsel führt, zur weissen Magie in entleibten und vergotteten Seelen, die „von der Sklaverei des Fleisches frei“ sind. Jener nämliche Durtal wieder und ein Priester — sonst keine Personen, nur Kirchen, St. Séverin, Notre Dame des Victoires, St. Sulpice, und alte Legenden und endlich der heilige Friede der Trappe. So hat er neulich Henri Albert erzählt, dem munteren und flinken Zwischenläufer zwischen der Berliner und der Pariser Moderne.

II.

Litteratur.

1.

Das jüngste Deutschland.

I. Die Anfänge der Bewegung.

Die Laien stellen sich die neuen Dichter, welche seit etwa zehn Jahren noch immer die jüngsten Deutschen heissen, obgleich jetzt schon mancher kahl und grau geworden, gerne als ruchlose Eindringlinge in den geweihten Frieden der überlieferten Litteratur vor, als barbarische Aufrührer um jeden Preis, die mit Wollust alles Schöne verwüsten, als schreckliche Tempelschänder mit vandalischen Gelüsten; ihr Programm ist, glauben sie, Empörung, Willkür, Gesetzlosigkeit. Ich meine, man thut den armen Jungen Unrecht. Ich meine: ihr Programm ist gar nicht so schlimm. Ich meine, sie haben eigentlich überhaupt kein Programm. Und darum sollte man über das jüngste Deutschland nicht wie über eine Schule urtheilen und richten, weil man da am Ende Keinem gerecht wird, sondern sollte lieber über jede der vielen Gruppen besonders berichten, am besten über jeden Einzelnen für sich.

Das jüngste Deutschland ist keine aus einem festen Programme und eben zur Vertheidigung seiner Sätze entwickelte Schule; es ist keine planmässige Verschwörung aus einem einigen Geiste; es ist keine litterarische Partei, wie es etwa das junge Deutschland oder die Romantik oder der Sturm und Drang gewesen. Man sieht das gleich an seinen Anfängen. Man vergleiche sie nur einmal mit den Anfängen zum Beispiel der französischen Romantik oder selbst des französischen Naturalismus. Da erhebt sich das junge Geschlecht gegen eine mächtige, starre, unantastbare Ueberlieferung der Kunst, und es erhebt sich mit deutlichen Forderungen, mit zuversichtlichen Plänen, mit fertigen Mustern und Beispielen seiner neuen und besseren Form, welche die hergebrachte und noch überall herrschende verdrängen will. Das jüngste Deutschland hat ganz anders begonnen. Das jüngste Deutschland hat sich ursprünglich erhoben, nicht gegen eine bestimmte Litteratur, sondern weil es überhaupt gar keine Litteratur gab, und mit keinem anderen Programme als der unwiderstehlichen Sehnsucht, wieder eine Litteratur zu schaffen.

Es gab keine deutsche Litteratur mehr — das war die tägliche Klage der jungen Leute; damit sprachen sie Tausenden aus dem Herzen, dem ganzen neuen Geschlechte, das seit 1870 auf die Hochschulen gekommen war. Das klingt nun freilich ein bisschen paradox: denn es gab Paul Heyse und Martin Greif, Theodor Storm und Wilhelm Raabe, Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer, Anzengruber und Fitger, die Ebner-Eschenbach und Ferdinand v. Saar, eine stattliche Reihe stolzer Namen, mit denen sie wohl zufrieden sein konnten. Sie meinten es auch nicht so, als ob sie diesen ihre Grösse und Würde hätten bestreiten wollen. Sie meinten es anders, wenn sie auch freilich für ihren dunklen, aber desto heftigeren Drang

nicht immer gleich die rechten Worte fanden. Es fehlte ihnen eine Litteratur, die sie selber ausgedrückt hätte, das Neue, Eigene und Besondere an Gedanken, Wünschen und Hoffnungen, das sie von ihren Vätern unterschied, die ganze veränderte Tonart des Lebens; es fehlte ihnen ein Roman, in dem sie sich selber wiedergefunden hätten, etwa wie sich die Generation von 1848 in den „Rittern vom Geiste“, wie sich die romantische Generation in den „Epigonen“ fand; es fehlte ihnen ein Drama, das ihre täglichen Sorgen, die vielen Fragen, die sie ängstlich bewegten, die Kämpfe des Geistes und Gemüthes, in denen sie standen, gespiegelt hätte. Und es fehlte ihnen vor Allem die lebendige Theilnahme der Nation an der Kunst, der rege Streit, Austausch und Wetteifer der Meinungen herüber und hinüber, der Zusammenhang der Kunst mit dem Volke.

In dem harten, mühseligen Ringen, nach Achtundvierzig, um die Eroberung eines Vaterlandes und die Begründung der bürgerlichen Freiheit war aller Geist, alle Kraft, alle Arbeit von dem politischen Bedürfnisse aufgesaugt worden. Die staatliche Noth verdrängte alle feineren Triebe des Gemüthes. Nur in wenigen engen, der allgemeinen Sorge entrückten Bezirken fand die Kunst eine seltene, heimliche Pflege: sie war eine häusliche Angelegenheit in müssigen Stunden geworden. Das Volk hatte keine Dichter mehr, sondern jeder Dichter hatte seine kleine, stille Gemeinde. Die Litteratur hatte sich dem Leben, und das Leben hatte sich der Litteratur entfremdet. Und das war es, was dem neuen Geschlechte nicht länger erträglich schien; das meinten sie mit der Klage, dass es keine Litteratur gab; dagegen empörten sie sich mit der Losung, wieder eine Litteratur zu schaffen.

Eine Litteratur, welche nicht mehr Privatsache einiger auserlesener Schöngeister, sondern, als der höchste Ausdruck des allgemeinen Geistes, eine öffentliche

Angelegenheit des ganzen Volkes wäre; und eine Litteratur, welche, statt den Blick nach entschwundenen Idealen rückwärts zu kehren, in das Antlitz der Zukunft sähe und das geheimste Eigenthum der Gegenwart an Gedanken, Urtheilen und Entschlüssen, gleichsam wie in einem unerbittlichen Steckbriefe der Volksseele, auf die Nachkommen vererbe — das waren die zwei constitutiven Ideen der neuen Bewegung. Zur „Revolution“, von der man viel gefaselt hat, war nirgends ein Grund; es gab Niemanden zu entthronen. Ja, es war, wenn man sich diese Absichten und Vorsätze recht überlegte, gar keine Möglichkeit zu Aufruhr und Umsturz. Die neuen Ideen hatten keinen Feind. Die Jugend, aus deren ungestümer Sehnsucht sie entnommen waren, hing mit glühender Begeisterung an ihnen; und auch unter den bedächtigeren, langsameren Alten war wohl Keiner, der nicht schon längst ein reicheres, thätigeres Leben der Künste im Stillen selber gewünscht hätte.

Es wäre nun das Nächste, Natürlichste, Einfachste und auch sicherlich das Wirksamste gewesen, sobald man einmal das Bedürfniss einer neuen Litteratur als ein unabweisliches empfand, still und geduldig an die Arbeit zu gehen und in treuen, aus dem inneren Drange rücksichtslos gestalteten Botschaften zu erzählen, wie dieses neue Geschlecht die Welt begriff, wie es liebte, wie es hasste, was es hoffte, was es fürchtete, Alles, was am Grunde seiner Seele war. Aber diese vortreffliche, von so lobenswerthen Wünschen geleitete Jugend fand leider keine schöpferische Kraft: es war überall ein lautes, heftiges Bedürfniss neuer Dichtung, nur leider war nirgends ein Dichter. Und so konnte es geschehen, dass die Versprechungen auf einmal litterarische Münze wurden und in allen Städten, wo immer nur ein so winziges Café oder wenigstens eine behagliche Weissbierstube war, sich das nämliche

muntere Bild der „grossen Zukünftigen“ wiederholte, der leider momentan noch verhinderten „Heilande und Erlöser“, die sicherlich, wie sie nur das Examen gemacht, unsterbliche Meisterwerke liefern würden und darum im Voraus Ehrfurcht, Ruhm und den Dank der Nation einzukassiren eifrig beflissen waren.

Es war die Zeit, da Jeder, der überhaupt irgendwie litterarische Meinungen, Einsichten und Wünsche hatte, sich flugs auch niedersetzte, ein umständliches Programm in hochtrabenden Sätzen erliess und, wenn er nur eine gewissenhafte und liebevolle Selbstbiographie hinzuzufügen nicht vergass, sowie ein genaues Verzeichniss der sämmtlichen Werke, welche er in den nächsten Jahren zu verfassen gedachte, unverzüglich von seinen Vettern zum neuen und würdigeren Lessing oder Goethe ausgerufen wurde. Es war die Zeit, da jede Woche eine neue Zeitschrift aus irgend einem neuen Bethlehem kam, bald grasgrün, bald blutroth gekleidet, aber immer berufen, der harrenden Nation den Befreier aus der langen Noth zu bringen. Es war die Zeit, da Jeder abgesetzt wurde, der schon über die Zwanzig zählte, um die Bewegungsfreiheit der kommenden Männer zu erleichtern. Es war die Zeit, da das jüngste Deutschland wirklich nur aus unbekannten und nichtsnutzigen Jungen bestand, die vor der Zeit der Schule entlaufen waren. Es war die Zeit der revolutionären Liliputaner in der Litteratur.

Die ehrlichen Freunde einer neuen, zeitgemässen, auf die Zukunft gerichteten Dichtung schüttelten traurig die Köpfe und zogen sich zurück. Die Laien, welche das Bedürfniss einer künstlerischen Verjüngung angelockt hatte, verdross der grosssprecherische Schwindel; die Enttäuschten verloren das Vertrauen und wollten von keinem neuen Namen mehr hören, weil es ja doch wieder nur so ein nichtswürdiger Prahlhans sein würde. Die Kritik freute sich der wohlfeilen Gelegenheit, ihre

überlegene Weisheit und ihren schlagfertigen Witz zu üben; es fehlte ihr die gelassene, zuwartende Gesinnung des Historismus, aus welcher heraus Catulle Mendès in einem ähnlichen Falle das schöne Wort gesagt hat: *Oh voyez-vous, il ne faut jamais rire d'un jeune, la jeunesse c'est sacrée. Qu'on examine, qu'on discute, mais qu'on tienne compte: dans dix ans, ce sera peut-être le poète.*

Aber die neuen Keime, wenn auch die ersten Sprossen missrathen waren, trieben rastlos weiter. Die Hoffnungen und Wünsche, freilich verschüchtert und betrübt, wollten nicht verstummen. Und langsam erstarkten sie wieder und erholten und kräftigten sich an vier Namen, die oft zusammen genannt wurden, wie eine Partei, aber nichts miteinander hatten, als jenes spöttische Misstrauen der Kritik und der Laien, das seit der ersten Blamage der unzertrennliche Gefährte jeder Neuerung in den Künsten wurde.

Da war erstens M. G. Conrad, ein geistreicher, beredtsamer und urwüchsiger Franke, der von langen Wanderungen durch das romanische Europa heimkam. Es ist etwas Sonniges in dieser kühnen und freudigen Natur, das kein Zorn und kein Hader jemals völlig verdunkeln mag, aber es ist auch was Ungestümes, Fanatisches, teutonisch Unduldsames in ihr, das sie niemals zu friedlicher Entfaltung, zur verklärten Ruhe lässt. Sie hat viel köstlichen Humor, Leidenschaft und Verve und jene den Deutschen sonst versagte Anmuth des Geistes, welche die Franzosen Esprit getauft haben, freilich ein bisschen bajuvarisch vergröbert und gerne geflissentlich ins Barocke verzerrt, und sie hat so viel Lebenskraft und so viel Lebensmuth und so viel Lebenslust, dass man ihr nimmermehr böse werden kann, wenn sie auch einmal ausschlägt und über die Schnur haut; aber oft langt ihr gestaltendes Vermögen nicht für die Fülle der Pläne, und immer bleibt sie im Subjectiven befangen; sie versteht nur sich selber

allein, unfähig, sich in eine fremde Meinung zu versetzen und es jemals zu begreifen, dass vielleicht doch Einer auch anders sein könnte, nach seiner besonderen Weise, ohne desswegen gleich nothwendig zum Schurken und Dummkopf zu werden, und sie weiss immer nur sich selber zu geben, unfähig, Fremdes zu verfolgen und zu gestalten. Es ist die Natur des ewigen Jünglings, und Erstlingswerke sind alle ihre Werke immer wieder, im Guten wie im Schlimmen. Man mag Conrad etwa einen neuen Jean Paul nennen, aber das Empfindsame und Weinerliche abgerechnet und mit einem heftigen Zusatze gallischer Grazie; man mag ihn vielleicht Emile Bergerat vergleichen, aber aus dem Boulevard ins Fränkische übertragen; man muss manchmal an unseren Kürnberger denken, der freilich ärmer an Farben und Tönen und ohne die bewegliche Lust seines Geistes, aber dafür tiefer, strenger und ruhiger war — so zwischen diesen drei Naturen beiläufig liegt die seine.

Er ist ein vortrefflicher, unwiderstehlicher Feuilletonist, gerne verblüffend, immer überredend, niemals überzeugend. Er ist ein Meister der kleinen Novelle, die nur eine eilige Stimmung mittheilen soll, nach dem Muster der Franzosen. Seine Romane sind keine Romane im üblichen Sinne, sondern lose ausschweifende Ich-Bücher, in welchen immer der Dichter selber die Hauptsache bleibt, unerschöpflich an bunten Tänzen seines ruhelosen Geistes, und mit der Handlung, die selten straff zusammengehalten ist, und den Helden, so handgreiflich manche ihrer Züge dem Leben entlauscht sind, meist nur so nebenbei, wie mit lustigen Marionetten, zum Zeitvertreib herum jonglirt.

Ganz anders ist Max Kretzer. Freunde haben ihn den deutschen Zola genannt. Nichts kann thörichter sein. Zwischen den Beiden ist keine Gemeinschaft. Zola ist der lyrische Visionär, der die Welt von oben

sieht, in die erhabene Grösse der Natur verloren, aus einer so kosmischen Anschauung herab, dass alles Menschliche verschwindet und nur wie jämmerliche Zuthat scheint; er misst das vergängliche Treiben der Menschen an der ewigen Harmonie des Alls, an der fruchtbaren Herrlichkeit der Erde, an der unerforschlichen Gewalt der Gesetze, welche über den Welten herrschen, und daneben ist freilich Alles nichtig, eitel und gemein. Kretzer ist der empörte Proletarier, der die Gesellschaft von unten sieht, aus dem Hasse des Geknechteten und Unterdrückten; er misst die Schicksale mit dem Neide des Enterbten, und darum ist oben Alles Lüge, Verbrechen und Schmach. Zola behandelt alle Menschen gleich, ohne Zorn und ohne Liebe, wie ein Forscher, der nur constatiren will. Kretzer beschönigt die Kleinen und verleumdet die Grossen, immer nur seiner gierigen Entrüstung gehorsam, wie ein Tribun, der begeistern, aufreizen und verbessern will. Zola will nichts als seine Kunst. Kretzer will mit seiner Kunst immer irgend eine Tendenz. Man thut ihnen Beiden Unrecht, wenn man sie mit einander vergleicht; aber freilich kann es sich Kretzer schon noch eher gefallen lassen. Seine Romane sind ohne Geist und ohne Form, in einem ungeschlachten, täppischen und verlegenen Stile, in krassen Effecten schwelgend, immer hart an der Caricatur, vorstädtisch thränenselig und mit einem naiven Hass gegen die Höhen der Menschheit, aber von einer unwiderstehlichen Leidenschaft, der man die Wahrheit anhört, von einem wilden Aufruhr des Gefühles, dem sich der geängstigte Geschmack vergeblich zu entringen sucht, und, während ihm die tragenden Gestalten meist ganz missrathen, in mancher Episode von einer Wahrheitlichkeit und Anschaulichkeit, wie sie so zwingkräftig und voll vom Safte des Lebens vor ihm kein anderer deutscher Autor vermocht hat. Eine Mischung von

Dickens und d'Ennery mit socialistischem Grimm und Ekel versetzt — das ist Max Kretzer; das war Max Kretzer bis zum „Meister Timpe". Seither ist er ein Bücherfabrikant geworden, nach dem die Litteratur nicht mehr zu fragen hat, weil er nach der Litteratur nicht mehr fragt.

Ein Urtheil über Karl Bleibtreu ist schwer. Man kann nicht klug aus ihm werden. In jedem seiner Werke sind irre Blitze von Genie; aber sie verlöschen gleich wieder und ersticken in einem wüsten Brei von Albernheit, Schmutz und Roheit. Nicht dass er ein ausschweifendes, entordnetes, fassungsloses Genie wäre, zu mächtigen Geistes voll und gleichsam trunken von sich selbst, etwa wie Grabbe, mit dem er sich eine Zeitlang gern vergleichen hörte, bis er es vorzog, lieber den neuen Byron zu spielen; sondern er hat bloss in einer sonst leeren, platten, ja geradezu gemeinen Natur bisweilen unerklärliche Anwandlungen von Genie, die in seine ganze Art gar nicht passen, sich mit seinem Wesen nicht vertragen und von aussen durch irgend einen närrischen Zufall hereingeplatzt scheinen. Wie er manchmal in wenigen Sätzen ein Schicksal, einen Charakter, ja ein ganzes Geschlecht aufrollt, wie er von einem einzelnen Erlebniss sich zu gigantischen Visionen schwingt, wie er in mächtigen Rhythmen nicht bloss das Bild einer Schlacht, sondern gleich ihre ganze Fülle an Schönheit, Grösse und Elend gestaltet, das ist oft tief und wunderbar; aber in der schmählichen Nachbarschaft von Prahlerei, hässlicher Gesinnung und Koth verschwindet es gleich wieder. Man wird das bange Gefühl nicht los, es sei eine schöne und erfreuliche Anlage später durch ein düsteres Verhängniss verstört worden. Man merkt: da war einmal etwas, aber es ist abgestorben und verwelkt; vergeblich bläht er sich noch mühsam auf und schlägt an die entkräfteten Flanken, er vermag nichts mehr.

Das ist sehr traurig; es wird widerlich, weil er ein liederlicher Künstler ist, ohne Geschmack und ohne Gewissen, der seine Werke unbekümmert verwildern lässt.

Konrad Alberti geschieht viel Unrecht, weil er etwas ist, woran die Deutschen nicht gewöhnt sind: er ist der geborene Polemist. Der gelehrten Klopffechter, die sich um eine grammatikalische Frage die Haare zerzausen, haben wir nicht wenige, aber eigentlich polemische Naturen, die nur raufen wollen, gleichgiltig gegen die Ursache, aus Sport, um des Raufens willen, sind selten. Das deutlichste Beispiel der Gattung, welche ich meine, ist Henri Rochefort, dem es nie die Sache, sondern die Bravour ihrer Vertheidigung, nie den Schaden des Gegners, sondern den Glanz des Kampfes gilt, der nie nach der Wahrheit seiner Rede, sondern nach der Kraft ihrer Wirkung fragt, und der über den Vorwurf der Lüge so verwundert wäre, wie nur irgend ein fröhlich fabulirender Librettist einer romantischen Feerie. So ein kleiner, freilich ein ganz kleiner Rochefort ist Alberti. Seine Polemiken sprühen von Geist, Witz und Bosheit. Man darf nur nicht so thöricht sein, ihre Mittheilungen ernst zu nehmen; es ist kein wahres Wort daran. Von seinen Dramen rede ich lieber nicht. Sein Roman „Die Alten und die Jungen“ ist ein treffliches Document aus der Zeit, aber man muss sich hüten, es für ein Document der Zeit zu nehmen: er schildert Berliner Widerlichkeiten, von denen das übrige Deutschland einstweilen noch verschont geblieben ist. In seinem „Recht auf Liebe“ hat er etwas wie einen mondainen Berliner Roman versucht; aber ich glaube nicht, dass er gerade als Comtessen-Dichter seine Lorbeern sonderlich vermehren wird. Seine Stärke ist der Spott, der Hohn und die Satire.

Das sind die vier ersten Namen der neuen Bewegung. Nach den kindischen Thorheiten und dem

grosssprecherischen Aberwitz der Anfänge haben sie zuerst ernsthafte Werke geschaffen. Manches darin war sicher erfreulich; ja ein feiner und gründlicher Kenner, der mit Form und Inhalt der Tradition vertraut war, mochte schon Neues, Eigenes, Zeitgemässes gewahren, mit einem starken Geruche der Gegenwart. Aber um für eine Schule zu gelten und jene von der Jugend ersehnte Litteratur zu bringen, fehlten diesen Realisten, wie sie sich nannten, zwei Dinge: sie versuchten weder einen Bruch oder auch nur eine Erneuerung der überlieferten Formen, wodurch sie vielleicht nur ein rein künstlerisches und ausser dem engen Kreise der Litteraten unverständliches Experiment verrichtet, aber sicherlich den Charakter der Zeit litterarisch bezeugt hätten; noch war irgend einer unter ihnen Künstler genug, um (wenn auch in einer der hergebrachten Formen) dem neuen Geiste einen so schlagenden, fasslichen und allgemein giltigen Ausdruck zu geben, dass Alle sich getroffen gefühlt und ohne Widerspruch eingestimmt hätten. So werden sie doch wohl nur als Vorläufer und Vorkämpfer zählen dürfen, als erste Annäherungswerthe und Fingerzeige auf die neue Kunst, und erst wenn diese sich künftig einmal entfaltet haben wird, dann erst wird man an ihrem entschleierten, hellen und begreiflichen Bilde den Antheil erkennen, den ihre treue Arbeit beigetragen hat. Aber wird sie sich entfalten?

II. Die socialistische und die naturalistische Episode.

Die „Realisten“, wie sich die erste Gruppe des jüngsten Deutschland nannte, haben die grosse Sehnsucht nach Erneuerung nicht erlöst. Sie haben den überlieferten Zustand der Litteratur nicht verändert.

Sie haben aus ihrem besonderen Geiste keine besondere Form erweckt; kaum dass sie ihn, unbeholfen und stockend, in der alten und hergebrachten scheu und verlegen anzudeuten wussten. Ihre Naturen, so laut und heftig sie das neue dieser Zeit empfinden mochten, waren in die Gegenwart nicht genug vertieft, nicht genug in die Zukunft lauschend vorgestreckt, um alles Vergangene entschlossen abzuthun und die neuen Gedanken und Gefühle zu künstlerischen Werthen zu gestalten. Es blieb Alles beim Alten; nur das Bedürfniss wurde noch stürmischer und wilder, und sie gaben ihm manches kräftige und wirksame Schlagwort.

Nun kamen Andere, um der immer zudringlicheren Begierde zu helfen.

Viele, müde von so vielen Enttäuschungen, verzweifelten an der künstlerischen Kraft der Heimath und sahen nach dem Auslande. Es wollte ihnen scheinen, die Deutschen hätten sich im Classicismus, in der Romantik und in der politischen Lyrik erschöpft und völlig ausgegeben; nun müssten sie sich langsam erst wieder erholen und neue Kräfte sammeln, während einstweilen andere Völker die Führung der Kunst übernähmen, und geduldig warten, bis später nach hundert Jahren sie auch wieder einmal an die Reihe kämen. Einstweilen sollte man seinen Bedarf an Schönheit und Geist aus dem Auslande holen. Die Einen vertrauten den Franzosen, Andere zogen die nordischen Litteraturen vor, Manche hofften auf Russland; und es konnte geschehen, dass die leidenschaftlichste und tiefste aller litterarischen Fehden in Deutschland sich vier Jahre lang um einen ausländischen Dichter drehte — jene heisse und ungestüme Bewegung um Ibsen, welche der geniale Berliner Schauspieler Emanuel Reicher begonnen und geleitet hat. Die deutsche Presse brachte Romane der Goncourts, Zolas, Maupassants, Kiellands, Strindbergs, Dostojewskys; deutschen Namen begegnete man selten.

Aber das Ringen in der Jugend verstummte desswegen nicht.

Da war zuerst eine wunderliche Gruppe von demokratischen Enthusiasten: ungestüme, feurige Jünglinge, Studenten zumeist aus dem kleinbürgerlichen Stande, die, im Banne der jungen socialistischen Lehre, gegen die Noth und den Hunger empört, durch das grausame und schimpfliche Ausnahmsgesetz erbittert, vielleicht auch lüstern nach dem leichten Ruhme des Märtyrers und von der dankbareren Empfänglichkeit der Proletarier verlockt, eine socialdemokratische Poesie unternahmen. Marx und Lassalle wurden da in Verse gebracht, der alte Herwegh musste helfen; die Polizei, mit unermüdlichen Verboten, als ob die Reichsverfassung wirklich gleich so einfach weggedichtet werden könnte, that den Rest für die Reclame.

Das Meiste waren bloss mehr oder weniger gereimte Leitartikel, gesinnungstüchtig genug, um irgend einen naiven Handwerker aufzureizen, aber ohne persönliches Gefühl, angelesen, nicht erlebt. Nur drei Künstler hatte die Gruppe. Da war Arno Holz, von dem weiter unten die Rede sein soll. Da war Karl Henckell,*) ein confuser, aber braver, herzensguter, zuweilen sogar von Talent angewandelter Junge, der so recht das Zeug zu einem ehrsamen bürgerlichen Haus- und Sonntagsdichter hätte, aber durchaus mit gemachtem Trotze und erquältem Grimme den wilden Mann spielen möchte; er hat keinen eigenen Accent in die Dichtung gebracht, aber hie und da ein freies, schneidiges Wort und auch manches gefällige Liebeslied ist ihm gelungen; wenn er sich mässigen, in die Grenzen seines engen Talentes bescheiden und Geschmack erwerben könnte, dürfte man von ihm noch

*) „Strophen“ — „Amselrufe“ — „Diorama“. Alles bei J. Schabelitz in Zürich.

erfreuliche Werke erwarten. Da war endlich der Schotte John Henry Mackay.*)

Mackay hat keinen neuen Stil begründet, er hat keine neue Form versucht, er verlässt nirgends die Traditionen der alten Lyrik; manches Lied ist darunter, das man getrost um vierzig, fünfzig Jahre zurückdatiren könnte. Aber dennoch ist er ein Erneuerer — ein *apporteur de neuf*, wie sich die Goncourts so gerne hiessen. Er hat eine Anschauung der Welt in die deutsche Dichtung gebracht, welche ein besonderes Eigenthum seines Geistes und doch zugleich ein nothwendiges Stück des allgemeinen Geistes und welche in irgend einer anderen Zeit als der unseren überhaupt gar nicht zu denken ist: den philosophischen Anarchismus, das unvermeidliche Extrem jenes radicalen Individualismus, der seit Fichte über Stirner bis auf die paradoxen Aphorismen Nietzsche's herab gerade die nachdenklichsten und ernsthaftesten Köpfe der Deutschen unnachgiebig verfolgt und eben jetzt in der subtilen Psychotherapie des Maurice Barrès sein romanisches Gleichniss gefunden hat. Er ist in der Litteratur von heute der einzige Deutsche, den wir mit den grossen philosophischen Dichtern der Franzosen, mit Sully-Prudhomme und Leconte de Lisle vergleichen können; und wenn sie künstlerischer und wirksamer im Ausdrucke sind, so ist er tiefer und kühner im Geiste, und während sie aus alten, verbreiteten Lehren schöpfen, redet er aus den verschwiegensten Geheimnissen der einsamsten, neuesten Philosophen. Nur freilich, weil es spröde und schwere Gedankenlyrik ist und der Haufe blutwenig nach den raffinirten Excessen der geistigen Lebemänner fragt, ist diese vornehme, stille

*) „Dichtungen“ — „Arma paratu fero“ — „Sturm“ — „Helene“ — „Das starke Jahr“ — „Die Anarchisten“. Culturgemälde aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Alles bei J. Schabelitz in Zürich.

und stolze Natur, die das Tamtam der Genossen verächtlich verschmäht, ungekannt, ungelesen und unverstanden geblieben. Es wird auch seinem Romane dem gedankenreichsten und tiefsten Buche, welches das jüngste Deutschland bisher geschaffen hat, nicht besser ergehen.

Ganz anders war die Gruppe der schüchternen Vermittler: behutsame und eklektische Naturen, die im Rahmen der Ueberlieferung ganz vorsichtig einigen neumodischen Aufputz versuchten, der selbst den starrsten Geschmack ästhetischer Conservativer nicht beleidigen konnte und doch den einmal aufgeregten Trieb nach einem anderen Stile ein bisschen beschwichtigen sollte; sie wollten versuchen, ob sich in den hergebrachten Formen der Vergangenheit nicht vielleicht mancher Gedanke und manche Gewohnheit der Gegenwart unterbringen liessen — beileibe nicht die grossen Ideen der Zeit, sondern bloss die kleinen Veränderungen der täglichen Gebräuche, die Moden von heute im Gespräch, in den Sitten, in der ganzen Führung des Lebens, unseren Geschmack und unsere Manieren. Es blieben die alten Helden des alten Romanes, es blieb die alte Handlung; aber sie wurden ein bisschen moderner ausstaffirt und möblirt, mit zierlichen Momentaufnahmen von der Strasse und aus dem Salon versetzt, und sie kleideten und betrugen sich und redeten, wie wir es rund um uns gewohnt sind; es blieb die alte „Gartenlaube", aber in einer neuen Ausgabe für Erwachsene. So experimentirte Wolfgang Kirchbach,*) ohne dass es ihm jemals eigentlich recht geglückt wäre; doch ist in seinen besonnenen, nach der Zukunft gerichteten, aber des Vergangenen eingedenken Studien manches verständige Wort. So, aber mit ungleich wirksamerem Talente und eindringlicherem

*) „Ein Lebensbuch", „Kinder des Reiches", „Die letzten Menschen", „Der Weltfahrer". E. Pierson's Verlag in Dresden.

Erfolge Hermann Heiberg,*) der nur leider neuestens ins Vielschreiben gekommen und ein liederlicher Handwerker der Feder geworden ist; sein „Apotheker Heinrich" ist vorderhand das beste Beispiel des idealistisch-realistischen Compromissromanes, eines jener wenigen Bücher dieser Generation, die, glaube ich, auch die nächste noch mit Freude und Erbauung lesen wird. So Ernst v. Wolzogen.**) So Ulrich Frank.***) So endlich der junge Heinz Tovote,****) der freilich einstweilen immer noch bloss ganz köstliche und feine Stimmungsbildchen, meisterlich gefühlt und mitgetheilt, an irgend einer herkömmlich romanesken und oft ziemlich ungeschickten Fabel ohne viele künstlerische Sorge lose zusammenreiht, aber der schon, wenn sein schönes, reiches, bloss ein bisschen hastiges und leichtfertiges Talent sich nur erst ein wenig gefasst, auf seine eigentlichen Triebe besonnen und aus den ewigen Cocotten herausgewickelt hat, noch einmal den „mondainen Berliner Roman" schaffen wird.

Endlich die Gruppe der Berliner Naturalisten, welche, während die Anderen im wirren Drange ihrer rathlosen Gefühle ins Blaue irrten, ohne selber recht zu wissen, wohin und wie weit ihre kräftigen, aber dunklen Instincte sie treiben könnten, ohne irgend eine verlässliche Zuversicht als immer bloss diesen unnachgiebigen Wunsch, dass irgendwas geschehen möge, gleich mit einem fertigen, deutlichen und klaren

*) „Apotheker Heinrich", „Aus den Papieren der Herzogin von Seeland", „Ausgetobt", „Ein Weib", „Eine vornehme Frau", „Esther's Ehe". Alles bei Wilhelm Friedrich in Leipzig.

**) „Die tolle Comtess", „Die Kinder der Excellenz", „Die kühle Blonde". Bei J. Engelhorn in Stuttgart. — „Er photographirt." S. Fischer's Verlag in Berlin.

***) „Der Kampf ums Glück", „Zwei Novellen", „Rechtsanwalt Arnau". Verlag von Freund und Jeckel in Berlin.

****) „Im Liebesrausch", „Fallobst", Wurmstichige Geschichten, „Frühlingssturm". Verlag von F. und P. Lehmann in Berlin.

Programme begannen: mit den genauen und nüchternen Vorschriften des Zolaismus. Sie apportirten den Zolaismus in die deutsche Litteratur und zogen aus ihm, in Theorie und Praxis, unerbittlich alle Folgen bis an das letzte Ende. Das ist ihr Werk.

Man weiss, wie der französische Naturalismus aus einer nothwendigen und unvermeidlichen Reaction gegen die phantastischen Ausschweifungen der entarteten Romantik allmählig selber bald eine ebenso unduldsame, ebenso einseitige und ebenso ausschweifende Partei wurde. Er war zuerst nichts als die Empörung des nüchternen Verstandes gegen die wüsten Verzückungen trunkener Gefühle: die ins Unfassliche entlaufene Kunst sollte aus den Wolken wieder in irdische Maasse zurück; nur Befreiung vom Schwulst und Bombast und von den falschen Posen, schlichte Einfachheit und Natur meinten die ersten Rufe nach „Wahrheit“. Aber aus dieser unschuldigen und harmlosen „Wahrheit“ wurde bald ein enges und fanatisches Schlagwort, das am Ende bloss noch die „Wirklichkeit“ gelten liess, die Wirklichkeit von der Strasse, die wir mit dem Aermel streifen, „die ganze Alltäglichkeit um uns, ohne Dazwischenkunft des Künstlers, das Leben da draussen und nichts als das äussere Leben, so wie es ist“. Die Meldungen der Sinne von den Dingen unverkürzt, unverschönt, unverändert, ohne Rest und ohne Zuthat wiederzugeben — das wurde jetzt das neue Dogma der Kunst. Nur freilich hüteten sich die klugen, im Geschmacke befestigten Franzosen, es mit der heftigen Forderung, die sie so stürmisch begehrten, allzu ehrlich zu nehmen. Sie sammelten wohl genaue, umständliche und grausame Documente des Lebens, aber nur um in ihnen und durch sie sich selber auszudrücken, die eigenen Gedanken, die eigenen Entrüstungen, die eigenen Wünsche, immer nur die letzte Natur des Dichters selbst: der Naturalismus war ihnen ein Mittel der Form, dahinter

blieb eine nur besser verkappte, **wirksam** maskirte Romantik. Die sämmtlichen Werke aller **französischen** Naturalisten sind im Grunde nichts als unermüdliche Variationen zweier durchaus romantischer Gefühle: der Begierde nach neuen, exquisiten und raffinirten Sensationen und der Erbitterung gegen die dumpfe und platte Gemeinheit des täglichen Lebens; nur dass sie sie, statt sie in der Weise der hergebrachten Romantik unmittelbar zu verkünden, erst in Bilder des Wirklichen verkleiden, umständlich objectiviren und hinterrücks dem Leser suggeriren.

Es war den ehrlicheren und täppischeren Berlinern vorbehalten, die Losung Zola's wörtlich zu nehmen, und indem sie Ernst mit ihr machten und tapfer aushielten, wo das künstlerische Gewissen des grossen Franzosen schlau und behutsam abgebogen war, sie ins Extrem und ad absurdum zu treiben. Gerade als in allen anderen Ländern der Naturalismus schon wieder verkracht und von neuen Formen überwunden war, zogen diese unerschrockenen Fanatiker, von keiner Rücksicht des Geschmackes beirrt und vor keiner Thorheit bange, den letzten Schluss seiner Lehre, unaufhaltsam bis an jenes Ende, wo die Kunst mit Brettern verschlagen ist. Sie waren radical bis zum Wahne, wie immer die Epigonen, sie wurden Caricaturen, und um die Widerlegung des Naturalismus hat Niemand ein grösseres Verdienst.

Die ganze Schule der Berliner Naturalisten lebt von einem einzigen Gedanken, von dem Entschlusse, den Zolaismus anzunehmen, von allen Resten der Romantik und aller Schüchternheit gründlich zu reinigen und durch alle logischen Folgen zu vollenden; alles Weitere war, wie dieser Vorsatz einmal angenommen und verkündet war, bloss mechanische Arbeit; man brauchte, wie überhaupt zu jeder Statistik, nur Sitzfleisch; Jeder konnte sie nach den ausgegebenen Recepten

leisten. Dieser eine Gedanke der Gruppe ist von Arno Holz.*) Er ist ihr Begründer, Lehrer und Meister. Er hat ihre theoretische Bibel verfasst. Er hat ihre praktischen Muster, für die Novelle wie für das Drama, geschaffen.

Arno Holz ist ein starkes, ehrliches und kühnes Talent, aber von einer ganz besonderen, in Deutschland sehr seltenen und bisweilen wünschenswerthen Art: er ist ein rein formales Talent — in der Form allein sucht er das Wesen der Kunst. Gedanken, Probleme, Leidenschaften — überhaupt der ganze Inhalt der Kunst gilt ihm gering. Er achtet bloss auf die Technik des Künstlers, auf das *procédé*, wie die Franzosen sagen, bei denen solche Naturen viel häufiger sind. Dafür hat er ein ungemein feines, empfindsames und nervöses Gefühl und eine grosse Kraft, es nachzubilden. Er hat sich eine Zeit mit Fälschungen im Stile Heine's, Geibel's, Eichendorff's und Herwegh's amüsirt, die wirklich von den Originalen kaum zu unterscheiden sind. Seine einfachen und innigen Liebeslieder, für die den Zwanzigjährigen der Augsburger Schiller-Preis belohnte, und seine politische Lyrik aus der vornaturalistischen Periode vertragen den Vergleich mit allen classischen und romantischen Epigonen. Seine naturalistischen Experimente, an denen ihn selber ja bloss die Schwierigkeit, Neuheit und Gefahr der Technik und Mache reizten, sind im Formalen — als Ausführungen einer einmal zugegebenen künstlerischen Absicht — tadellos, vollkommen, ja geradezu unübertrefflich. Jede Form, zu

*) „Klinginsherz“ (von der Augsburger Schiller-Stiftung 1883 preisgekrönt), bei H. Arendt in Berlin. — „Deutsche Weisen“ (mit Oskar Jerschke zusammen), bei Oskar Parisius in Berlin. — „Das Buch der Zeit“, bei J. Schabelitz in Zürich. — „Papa Hamlet“ (mit Johannes Schlaf zusammen), bei Reissner in Leipzig. — „Die Familie Selicke“ (mit Johannes Schlaf zusammen), bei G. Schuhr in Berlin. — „Die Kunst.“ Ihr Wesen und ihre Gesetze. Bei G. Schuhr in Berlin.

der er sich entschliesst, gelingt ihm. Aber er drückt in allen diesen Formen nichts aus; er weiss mit ihnen nichts zu sagen. Er ist ganz nur Form, ohne Inhalt, gleichgiltig gegen die tausend Sorgen, Begierden und Hoffnungen der Zeit, gegen ihren Zorn und ihre Liebe, gegen ihre Verhältnisse zur Welt. Er ist nichts als der unvergleichliche Hindernisskünstler, der nur auf eine recht capriciöse und störrische Form aufsitzen, ihren Widerstand bezwingen und recht zierlich die halsbrecherischesten Kunststücke verrichten will. Alles Andere ist ihm gleich. Ich meine, gerade die deutsche Litteratur, in der das grosse Wollen mit dem kleinen Können und die faulen, unbeholfenen, vom Himmel gefallenen Genies schon so viel Unheil gestiftet haben, kann sich zur Abwechslung schon einmal einen solchen Akrobaten des Stiles gefallen lassen. Nur auf jede tiefere Wirkung seiner Werke wird er freilich verzichten müssen. Es wird Atelierkunst und Litteratenlitteratur bleiben: die vom Fache lernen viel daraus, aber die Laien schütteln bloss ärgerlich die Köpfe.

Unter den Schülern des Arno Holz ist, neben seinem treuen Freunde und Mitarbeiter Johannes Schlaf,*) der ähnlich veranlagt scheint, aber in seinem letzten Werke, einem Bändchen ganz allerliebster Stimmungsskizzen, auf einmal einen neuen Ton angeschlagen hat, auf den ich in anderem Zusammenhange noch zurückkomme, nur einer noch nennenswerth. Nicht als ob er die Formel des Holz irgendwie vertieft oder bereichert hätte — er copirte sie bloss. Auch nicht, als ob er in ihr wenigstens seine besondere Natur ausgedrückt und sie so mit neuem Leben gefüllt hätte — in seinen Werken ist nichts Eigenes, sie sind durchaus nach fremden Mustern empfunden. Aber weil er unter den Naturalisten der Deutschen der Einzige ist, der

*) „In Dingsda.“ Bei S. Fischer in Berlin. Die anderen Werke mit Holz zusammen.

über die Cönakel der Clique hinaus und zur Wirkung auf die Menge drang. Es ist Gerhart Hauptmann.

Eine enge, schmale, keuchende Natur, dumpf, kümmerlich und mühsam, aber die sich auszudrücken und mitzutheilen weiss. Gering und schmählich, wenn man ihre Fülle an Geist, Wunsch und Erlebniss, aber gewaltig und gross, wenn man ihre suggestive Kraft misst. Dem Haufen an Gedanken und Gefühlen gleich, aber mit einer wunderbaren Macht, sie zu gestalten, und darum unwiderstehlich.

Er ist keiner von den guten Europäern, die über dem Zank der Stände, Classen und Racen einsam der Entwicklung einer höheren, feineren und auserlesenen Menschlichkeit, eines erkünstelten Adels an Nerven lauschen. Er ist durchaus in seinem Lande, in seiner Zeit, in seinem Kreise befangen, mit allen vergilbten Vorurtheilen und Schrullen des preussischen Kleinbürgers von Gestern, der so gerne von Morgen wäre. Er ist der Virtuose der kleinbürgerlichen Agonie.

„Vor Sonnenaufgang" — ein unvergleichliches Document der Zeit, wie viel aus ihren heftigen, doch unberathen wirren Trieben sogar in den preussischen Winkel geworfen wurde, wo denn freilich jeder überlieferte Geschmack und jede versicherte Natur, sie aufzunehmen, einzufügen und zu ordnen fehlten; das ganze Gehirn des verblüfften Berliner Studenten von 1888, wie er sich in dem entlegenen Hinterhause das ferne Getümmel der europäischen Kämpfe deuten möchte, und alle Verzweiflung einer aus Schüchternheit brutalen Litteratur, die ohne die aufrechte Würde ungestörter Traditionen zwischen tausend angewünschten Formen schwankt, sind in diesem Stücke: die verbrauchten Phrasen des landläufigen Kneipenmaterialismus, Ibsenscher Kriticismus und Tolstoischer Utopismus, Theaterpathos der Schule Gutzkow, sentimentale Birchpfeifferei und Holz'scher Naturalismus, unverdaut und unverdaulich

durcheinander. Dann „Das Friedensfest“ — eine tadellose, formal einwandfreie und getreue Schülerarbeit aus dem Holz'schen Seminar, nach allen Recepten des radicalen Naturalismus. Und endlich die „Einsamen Menschen“, in denen er sein Werk, das ihn erwartete und brauchte, vollbracht und die lange Sehnsucht seiner Leute erlöst hat, indem er mit genialer Bravour die Holz'sche Technik theatralisirte: von allem der Menge irgendwie Anstössigen, das ihren Verstand behelligen könnte, reinlich und sauber ausgeputzt, auf die lieben Gewohnheiten teutonischer Parterre eingestellt, Europa auf den Müggelsee reducirt, wie wenn man Maurice Maeterlinck Herrn Kadelburg übergäbe; und in diesem gezähmten, beschnittenen und zimmerreinen Naturalismus, der den Lieferanten des täglichen Brodes für die Bühnen noch gute Dienste leisten wird, der bewährte Geist der bürgerlichen Komödie, der Geist der reuigen Eulalia, der Geist von Kotzebue, Iffland und Raupach, rührselig, zimperlich und platt, wie ihn die scheue Hysterie Jener zwischen den Klassen liebt: Philister sind die Helden, nicht die wirklichen Philister des Flaubert und Zola, sondern wie der Philister sich vor sich selber aufspielt, philiströs idealisirte Philister, wichtigthuerisch, mit verkrüppelten Gefühlen und eingeredeten Conflicten, im dumpfen Gedränge kleiner Schicksale, ohne Kraft, Leidenschaft und Trotz — als ob Einer das Böttcher'sche „Am Rhein“ oder sonst eine richtige Düsseldorferei mit allen Manetischen Mätzchen copirte. Es ist die nothwendige Kunst des Preussen von 1890, die Kunst, die dieses Preussen braucht, das *ancien régime* geblieben ist und gerne *fin de siècle* scheinen möchte. „College Crampton“ und die „Weber“, diese erstaunliche Goncourtisirung des Roger la Honte, sind — die Gattung einmal zugegeben — ihre vollkommenen und durchaus unübertrefflichen Meisterstücke.

Manche haben auch Hermann Sudermann unter die Naturalisten gerechnet. Das ist ganz ungereimt. Die Berliner Naturalisten übernahmen die fertige Technik Zolas als alleinseligmachende Formel für Alles; jeden Vorwurf stopften sie da hinein — Sudermann ringt nach einer eigenen Technik, und bei jedem neuen Vorwurf, den er sich setzt, wird sie ihm jedesmal anders, eben aus dem besonderen Geiste des Vorwurfs. Die Naturalisten sammeln unermüdlich umständliche Documente, aus denen nach und nach Handlung und Charaktere erwachsen sollen — Sudermann empfindet Handlung und Charaktere so stark und tief, dass aus diesem mächtigen Gefühle die „kleinen Züge nach dem Leben“, die „realistische Beobachtung“, die „Documente“ am Ende von selber herausspringen. Die Naturalisten arbeiten von aussen hinein — Sudermann arbeitet von innen heraus.

III. Neue Zeichen.

Keiner der jungen Dichter ist wilder beschimpft, grausamer verspottet, giftiger gehöhnt worden, als Hermann Conradi*). Jeder schaale Possenreisser der letzten Winkelpresse rieb seinen kurzen Witz an ihm; die eigenen Freunde verleugneten ihn. Sudelblätter der Provinz, welche hinter der grossstädtischen Bravour nicht zurückbleiben und auch einmal ihre kritische Würde beweisen wollten, legten eine ständige Conradi-Rubrik an, die seinen rathlosen Schwulst, seine ausgerenkten Paradoxen, seine schiefen und albernen Vergleiche sorgsam verzeichnete. Das war schon gleich

*) „Brutalitäten“ bei J. Schabelitz in Zürich; „Phrasen“, „Lieder eines Sünders“, „Adam Mensch“ bei Wilhelm Friedrich in Leipzig.

nach den „Phrasen“, seinem ersten Romane, so gewesen und wurde auf sein letztes Werk hin, den „Adam Mensch“, nur noch toller; und so unerschöpflich war dieses billige Behagen, dass es sich selbst durch den Tod des unglücklichen Jünglings durchaus nicht beirren liess. Sie mögen das mit ihrem Geschmacke abmachen; aber man muss ihnen zugestehen, dass diese burlesken Blüthenlesen wirklich von überwältigender Komik und sehr wirksame Waffen gegen die neue Bewegung waren, gegen das „grüne“ Deutschland, wie ein besonders geistreicher Preusse sie getauft hat.

Der arme Junge ist todt, Wenige lesen heute seine Werke, aber in hundert Jahren wird die Litteraturgeschichte den neuen Abschnitt, der das zwanzigste Jahrhundert beginnt, von seinem Namen aus datiren.

Ich sage dies auf die Gefahr hin mich unsterblich lächerlich zu machen. Ich bitte ganz gehorsamst um gnädigste Nachsicht und Verzeihung. Es ist einmal meine unerschütterliche Ueberzeugung. Ich will sie Niemandem aufdrängen, aber ich kann von ihr nicht lassen. Man braucht mir nicht erst das Rohe, Läppische, Abscheuliche an diesen wüsten Büchern zu zeigen, ich kenne es selber ganz genau; aber mitten in ihrem wirren Wahne und ihrem jämmerlichen Schmutze ist, was allen sauber gekünstelten und berechneten Bemühungen der glücklicheren Genossen fehlt: der grosse und sichere Drang nach einer reinen Schönheit, in die Tiefen mächtiger Gefühle, in das Besondere der Menschen von heute und morgen. Die Realisten lärmten und bliesen sich auf und brachten es doch höchstens einmal zu einem ganz bescheidenen modischen Aufputz: Keiner lässt ein Werk, das in die Eingeweide träfe und für ein volles Document dieser wunderlichen Zeiten gelten dürfte. Die Naturalisten zählen überhaupt gar nicht mit, weil sie bloss das Ausland äfften, und noch dazu längst schon wieder abgethane und ausrangirte Modelle

des Auslandes; eigene Kunst versuchten sie nicht einmal: sie haben nur aus der Weltlitteratur genommen, nichts in die Weltlitteratur gegeben. Aber aus dem verworrenen, besudelten, närrischen „Adam Mensch“ können die Nachkommen später einmal das ganze Geschlecht, das um das Jahr 1880 auf die deutschen Hochschulen kam, handgreiflich vernehmen, ganz wie es war, mit seinem Ekel am Leben, mit seiner Wuth gegen die tägliche Gemeinheit ringsum, mit seiner unbändigen Begierde, die Vergangenheit abzuschütteln und was Eigenes darzustellen. Und darum wird er nicht so bald vergehen.

Zwei Neuerungen hat Hermann Conradi versucht: einen neuen Stil und eine neue Psychologie.

Der Stil der Deutschen ist seit dem Ausgange der Romantik merkwürdig stabil. Die Franzosen schreiben alle dreissig Jahre eine neue Sprache: man vergleiche bloss Rousseau, Stendhal oder Merimée, Flaubert und Huysmans oder gar etwa Rosny; wie die Menschen in jeder Generation andere sind, sich anders tragen und überhaupt jede tägliche Verrichtung anders beginnen, so ist dort jedes neue Geschlecht auch eifrig bemüht, selbst das Alte und Herkömmliche in neuen und eigenen Formen zu sagen, in welche gleichsam eine Momentaufnahme seiner ganzen Verfassung mit hineinrutscht, für das Ueberlieferte und Gewohnte ungekannte Ausdrücke zu finden, die seinem besonderen Zustande von heute entsprechen, und wie es anders isst, trinkt und liebt, so auch anders zu sprechen und zu schreiben. Die Deutschen, die doch auch in ihren Gewohnheiten und Sitten gewiss nicht mehr die Krähwinkler der guten alten Zeit, und in ihrer Rede, in den Ausdrücken des täglichen Verkehrs ganz andere geworden sind, haben den Stil seit etwa sechzig Jahren kaum merklich verändert: sie schreiben heute noch, wie man vor sechzig Jahren schrieb, nicht wie man heute spricht und denkt. Conradi war der erste, der

jenes *je ne sais quoi,* das uns das simpelste „Guten Morgen" ganz anders sagen lässt, als es die Väter sagten, im Stile zu fixiren suchte. Er haschte rastlos nach dem unfasslichen Hauche, nach dem besonderen Dufte, nach dem Eigenen des modernen Wortes.

Seine andere Neuerung war der heftige Drang nach Erlösung aus dem physikalischen Wahne des Naturalismus, der, in der äusseren Welt befangen, immer nur „Staffage-Kunst" vermag. Er unternahm es, in die Dichtung, die der Zolaismus völlig in Malerei aufzulösen drohte, wieder den psychologischen Trieb zu bringen, nach dem Beispiele des Bourget. Aber während Bourget nur einfach die Tradition der alten Psychologie wiederholte, duldete es ihn nicht an der Oberfläche der Gefühle, und er tauchte, von den Vordergrunds-Episoden der Seele weg, in den letzten Grund der tiefsten Geheimnisse; er suchte das Verschwiegene auf, das tief unten Jeder bei sich verwahrt als sein einsames, unverstandenes Räthsel; diese innersten Schichten der menschlichen Natur wollte er ergründen.

Es war in dem bleichen, gemarterten Jüngling ein furchtbares, vergebliches Ringen. Sein Wille ist ihm niemals gelungen. Seine Kraft langte nicht, die grosse Sehnsucht in feste, sichere Formen zu zwingen. In wilden Stössen warf er die wirren Begierden seiner Seele ungestalt heraus, und am Ende haben sie ihn zersprengt. Aber als ein gewaltiger Sucher der neuen Kunst, mit deutlichen Instincten, wird er bleiben.

Was Hermann Conradi gesucht hat, hat Detlev Baron Liliencron*) gefunden: er spricht seine

*) „Adjutantenritte", „Gedichte", „Der Haidegänger", „Breide Hummelsbüttel", „Krieg und Frieden", „Eine Sommerschlacht", „Unter flatternden Fahnen", „Der Mäcen", und die Dramen: „Knut der Herr", „Die Rantzow und die Pogwisch", „Der Trifels und Palermo", „Arbeit adelt", „Die Merowinger". Alles bei Wilhelm Friedrich in Leipzig.

eigene Sprache und schöpft die geheimste Schönheit aus seiner Seele. In ihm ist kein wildes Ringen, kein Hass und keine Qual, keine wirre Sehnsucht; in ihm ist Alles milde, rein und heiter; er hat alle seligen Gnaden der verheissenen Kunst. Er erzählt irgend was Geringes, Alltägliches, wie er über die braune Haide geht oder ein neues Buch liest; aber in dem einfachsten Worte fühlen wir die Nähe einer grossen, wunderbaren Natur, und was er auch Gleichgiltiges, an sich Nichtiges sage, wir hören den Herzschlag seiner sonnenhellen Güte. Er hat Romantisch-Phantastisches und Realistisch-Nüchternes, er hat Kriegerisch-Ungestümes und Spiessbürgerlich-Behagliches, er hat Schaurig-Dämonisches und Beschaulich-Sentimentales geschrieben; aber durch alle Dinge tönt der Zauber seines Wesens. Es ist, wie wenn man mit einem lieben Menschen wandert; er mag Banales reden, auch wohl ganz verstummen, aber der Schimmer seiner Seele neben uns verlischt nicht.

Man rühmt Liliencron als Stimmungskünstler. Aber diese Formel erschöpft sein Verdienst nicht; sie ist zu enge. Man vergleiche ihn nur einmal etwa mit Pierre Loti. Man nehme zum Beispiel irgend eine Landschaft und stelle zuerst einen Naturalisten, dann Pierre Loti, endlich Liliencron davor. Der Naturalist wird einfach photographiren; er wird seine Natur durchaus in die Landschaft fügen, jeden fremden Rest aus sich scheiden, in ihr verschwinden; am Ende werden wir das Nämliche zweimal haben, das Urbild und die mehr oder weniger treue Copie, ohne dass Neues geschaffen wäre. Loti wird aus der Landschaft irgend eine Stimmung und, um sie von Hindernissen zu reinigen und ihre Wirkung zu steigern, die gleiche Stimmung auch aus sich selber holen; seine Natur und die Landschaft sind zwei dienstbare Mittel, die zusammenhelfen sollen; am Ende werden sie Beide in der Stimmung verschwunden sein.

Liliencron endlich wird aus der Landschaft eine Stimmung, aber dann aus dieser Stimmung wieder seinen persönlichen Antheil nehmen: er wird mit der Stimmung noch einmal wie Loti mit der Landschaft verfahren, indem er auch sie bloss als Mittel für ein Anderes gebraucht; er wird die Landschaft durchaus in seine Natur fügen, in sich auflösen, jeden fremden Rest aus ihr vertilgen, bis aus ihr am Ende sein fassliches Zeichen und Symbol wird, aus dem wir seine geheimsten Räthsel vernehmen, die tiefsten Punkte, jenen letzten Kern der Seele, den die Veden Puruscha heissen. Nicht dass er Stimmungen, sondern dass er durch die Stimmungen sich selber und gerade das Eigene und Einzige seines Wesens mittheilt, das ist das Besondere an ihm. Johannes Schlaf hat in seinem letzten Buche,*) an dem nichts Naturalistisches mehr ist, mit gutem Glück das Nämliche versucht.

Das scheint mir etwas Neues, nicht willkürlich erklügelt, um zu verblüffen, sondern unvermeidlich aus unserer ganzen Entwicklung seit hundert Jahren, und darum vertraue ich ihm alle meine Hoffnungen. Zuletzt ist alle Kunst doch immer Lyrik: der Künstler will sich bekennen; nur sucht jedes Geschlecht sein Ich stets wieder wo anders. Das achtzehnte Jahrhundert suchte es im Geiste und daraus wurde die ideale Dichtung des Classicismus; die Romantik suchte es im Gefühle, der Naturalismus in den Umgebungen und Bedingungen als den Bestimmungen des Persönlichen, die Décadence in den Nerven; und heute erwacht die Ahnung, dass jenes Letzte im Grunde der Naturen, das man nach einander durch die Ideen, durch das Gefühl, durch die äussere Staffage, durch die Nerven ausdrücken wollte, in diesem Allem nicht enthalten, sondern ein Anderes und Besonderes für sich ist, das erst den rechten Werth und Ausbund jedes Menschen

*) „In Dingsda.“ Bei S. Fischer in Berlin.

macht. Dieses deutlich in sich darzustellen, mit allen Kräften zu bewahren und in mittheilsame Zeichen zu gestalten — hier oder nirgends ist die neue Kunst. Der Künstler verliere sich nicht an die Welt; er finde sein Eigenthum in seinen Tiefen; daraus schöpfe er sein lebendiges Gleichniss.

In manchem Werke, bei O. J. Bierbaum und Georg Egestorff besonders, aber auch bei Heinz Tovote, Felix Holländer, Hans Land sind Spuren, dass die schöne That Liliencron's schon wirken wird.

2.
Das junge Oesterreich.

I.

Man redet jetzt viel von einem „jungen Oesterreich“. Es mag etwa drei, vier Jahre sein, dass das Wort erfunden wurde, um eine Gruppe, vielleicht eine Schule von jungen, meist Wiener Litteraten zu nennen, die durch auffällige Werke, einige auch schon durch schöne Versprechungen in der Gesellschaft bekannt, ja sie selber meinen wohl sogar: berühmt wurden. Die Menge weiss freilich ihren Namen nicht, weil die Zeitungen von ihnen schweigen: denn die Wiener Presse (ungleich der Berliner, die unermüdlich in den Gymnasien sucht, um den Abonnenten jedes Quartal einen neuen Unsterblichen zu liefern) ist beleidigt, wenn ein Wiener Talent haben will, und scheut kein Mittel, gewaltsam den Störenfried zu vertuschen. Aber die Kenner schätzen sie, und schöne, kluge, empfängliche Frauen lauschen ihren Versen. Da können sie das Andere leicht verschmerzen.

In der Gesellschaft der Künste wird viel von ihnen geredet, über sie gestritten, von Café zu Café, von Salon zu Salon. Man vergleicht ihre Kräfte, misst und wägt, begeistert sich für sie, entrüstet sich gegen sie, lächelt wohl auch bisweilen ein wenig. Und so hat die Gruppe schon ihren Ruf.

Ich möchte untersuchen, ob dieser Ruf, die geläufige Meinung über das „junge Oesterreich“ gerecht ist. Ich möchte dann, wenn vielleicht Manches nicht stimmt, eine bessere Formel suchen. Und ich möchte endlich, wenn das Allgemeine gezeigt und die Farbe der Gruppe gegeben ist, noch ein bisschen die Einzelnen nehmen, wie Jeder für sich ist, und was er etwa, wenn er günstig geführt, weise gefördert und durch Erfahrung erst recht zu sich selber gebracht wird, später noch bedeuten könnte.

Gemeiniglich wird das „junge Oesterreich“ für ein Anhängsel des jüngsten Deutschland gehalten. Es soll aus den gleichen Trieben kommen, aus dem Ekel vor der Tradition. Es soll nach den gleichen Zielen gehen, zur Hoffnung einer Renaissance. Wie das jüngste Deutschland will es die alte Litteratur durch eine neue verdrängen. Wie das jüngste Deutschland ist es revolutionär gegen das Herkommen und die Sitte der Kunst, um alle Ueberlieferung zu brechen, jede anerkannte Schönheit zu verleugnen und fremde Welten aus sich zu schaffen. Wie das jüngste Deutschland ist es Naturalismus, der nur die wirkliche Wahrheit von der lauten Strasse holt und alle Dichtung überhaupt an das tägliche Leben liefern will. So ist die Meinung, die vom „jungen Oesterreich“ läuft.

Das klingt auch ganz plausibel. Nichts konnte natürlicher sein, als dass der agitatorische Eifer der Berliner, da sie endlich auch einmal etwas erfunden hatten, an der Grenze nicht hielt und Genossen seiner Thaten suchte. Auch förderten die „jungen

Oesterreicher“ selber den Verdacht, indem Einige mit Leidenschaft in die neuen Kämpfe traten und auch ihre Brünner Revue, die „Moderne Dichtung“, unter der Führung des E. M. Kafka, dieses guten, herzlichen und treuen Jünglings, welchen der Tod den schönsten Hoffnungen geraubt hat, oft geflissentlich die Alluren der Münchener „Gesellschaft“ und der „Freien Bühne“ nahm.

Aber wenn das „junge Oesterreich“ ein Anhängsel des jüngsten Deutschland war, dann musste es anders werden. Es musste schon gleich ganz anders beginnen: kritisch, revolutionär und negativ. Es musste Empörung und Aufruhr verkünden. Es musste stürmen und drängen. Es musste die alten Götter stürzen. Es musste mit Zorn und Hohn beweisen, dass alle Ueberlieferung nichts taugt. Doch fehlen in seinen Werken solche Zeichen, und diese ungestüme Erbitterung der jüngsten Deutschen gegen die alte Kunst, als ob diese erst niedergemacht und ausgerottet werden müsste, kennt es nirgends. Man suche nur in seinen Schriften. Oder man mache auch einmal persönlich die Probe. Man frage einen der jungen Berliner nach Spielhagen oder Heyse — besser würde man den Henker gleich nach seinem Opfer fragen. Man frage einen der jungen Wiener nach der Eschenbach oder Saar — und der herzlichsten Verehrung, der innigsten Liebe, der zärtlichsten Treue ist kein Maass. Nur gegen den genialen kritischen Tyrannen begehren sie ungeduldig bisweilen auf, und da wird der Aerger dann freilich nicht gespart. Aber es geschieht ganz anders, als etwa in dem Berliner Streite gegen Frenzel. Es geschieht nicht, ihn zu verdrängen; es geschieht nur, neben ihn zu kommen. Die Jugend will nicht auf seinen Platz; sie will nur, wohin sie gehört: an seine Seite.

Das „junge Oesterreich“ ist nicht revolutionär. Aber es ist auch nicht naturalistisch. Zwar in den

schlimmen Namen mag Mancher sich eitel drapiren, wie man als Bube, wenn gespielt wird, lieber Räuber als Gendarm ist, weil es sich fürchterlicher macht. Doch fehlen alle Versuche, den Schein der Dinge zu gestalten, den die Sinne in den Menschen bringen. Da ist ein Einacter in bunten vollen Versen, der scheue Stimmungen und seltene Launen formt; da ist ein Schauspiel, das eine These der Eifersucht zeigen will; da ist die Lust an der Fabel, an der schönen Lüge, die zu glitzern und zu sprühen weiss, wie damals in der italienischen Novelle; da ist die Trunkenheit von schwülen Worten, üppigen Vergleichen, stolzen Reimen; da ist die Qual um unerlebte Sensationen. Aber die unpersönliche Wahrheit, ohne Wahl und Absicht, strenge wie das Leben an der Fläche scheint, der Enthusiasmus der täglichen Dinge — der naturalistische Drang ist nirgends.

So hat der Vergleich des „jungen Oesterreich“ mit dem jüngsten Deutschland keine Stütze, keinen Halt, kein Recht. Man könnte höchstens bemerken, dass beide nach dem gleichen Muster streben. Es wird oft gesagt, dass sie die Pariser copiren, und man kann nicht leugnen, dass sie gern an die französischen Meister erinnern. Aber wenn sie so das Nämliche thun, geschieht es doch anders. Als die Berliner sich plötzlich entschlossen, aus Nichts eine Litteratur zu schaffen, verfuhren sie einfach: sie holten sie aus Paris. Sie nahmen die Romane des Zola, lernten ihre Gesetze, entwickelten sie, verfolgten sie, und nach ihren Regeln wurde dann künstlich gedichtet, indem sie mit Eifer allen Kniffen der französischen Technik gehorchten. Aber weil diese fremden Mittel doch das Heimische, deutsche Dinge, deutschen Geist, deutsches Gefühl, ihre Zustände gestalten sollten, klaffte immer die Form vom Geiste weg, und in den importirten Künsten störte eine ursprüngliche Art, die sich mit

allem Fleisse nicht verleugnen liess. Man fühlte den Zwang von unverträglichen Theilen. Ganz anders die jungen Wiener. Da ist keine Qual und Gewalt. Man sieht die Lehre nicht. Man sieht keine fertige Technik. Man hat eher das Gefühl, dass sie vielmehr nach Freiheit von den Schablonen streben und Jeder seine eigene Art versuchen möchte. Sie lieben das Vaterländische, nicht bloss wienerische Stoffe, sondern die wienerischen Formen, jene weiche, gerne etwas lässige und bequeme Weise, wie man hier ungebunden denkt und redet, mit einer Liebe der kräftigen Wendungen aus dem Volke, die selbst in den strengen Stil der kritischen Studie oft eine wunderliche Plastik drängt. Sie gehen meist überhaupt sehr naiv an ihre Sache, auf gut Glück, ohne Apparat, die geprüften Behelfe einer fertigen Technik zum eigenen Schaden verschmähend, der Sicherheit ihres Dranges vertrauend, der sich schon irgendwie seine Formen bilden wird, und haben so eine technische Unschuld, welche, wenn sie ihnen freilich eine kindliche Anmuth und heitere Frische gibt, doch die Geduld des Lesers verdriesst und seine Ordnung beleidigt. Sie wollen unbekümmert nur aus sich gestalten. Aber es geschieht ihnen bisweilen zuletzt, gerade wo sie ganz wienerisch thun, dass sie beinahe wie Pariser Originale wirken. Gerade das Umgekehrte wie bei den Berlinern: dort ist die Absicht französisch, hier ist es die Wirkung. Und so sehen wir auch diesen letzten Schein von Gleichheit, wie er nur ernstlich geprüft wird, schon wieder entwichen.

Also: das „junge Oesterreich" ist nicht nach dem Berliner Muster, und es ist nicht nach der Pariser Schablone; es ist nicht revolutionär, und es ist nicht naturalistisch — ja, was ist es denn eigentlich sonst? Was ist es, da es doch als Neuerung sich selber empfindet und als Neuerung von den Anderen empfunden wird, so sehr, dass man ihm sogar einen eigenen

Namen und den ganzen Nimbus einer besonderen Schule gab? Was will es?

Die Jünglinge wissen es nicht zu sagen. Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Aesthetik. Sie wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen. Dieses Wort lieben sie sehr, wie eine mystische Kraft, die Wunder wirkt und heilen kann. Es ist ihre Antwort auf jede Frage. Sie vertrauen ihm gläubig, und Einer aus ihrer Gruppe war es, der die gefürchtete, verlästerte, aber unwiderstehliche Losung: „Die Moderne“ prägte, die dann durch ganz Deutschland gelaufen ist. In allen Dingen um jeden Preis modern zu sein — anders wissen sie ihre Triebe, ihre Wünsche, ihre Hoffnungen nicht zu sagen.

Sie sagen es ohne Dünkel, ohne jenen Hass der jüngsten Deutschen gegen die Vergangenheit. Sie verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten. Sie möchten es auf die letzte Stunde bringen. Sie wollen, wie Jene, österreichisch sein, aber österreichisch von 1890. Das ist der dunkle weite Drang, der sie über das Herkommen treibt und doch auch wieder vor den französischen, skandinavischen, russischen Mustern warnt, welche das jüngste Deutschland äfft. Sie können sich an der neuen Kunst von heute nicht genügen, weil sie nicht österreichisch ist; und sie können sich an der österreichischen Kunst nicht genügen, weil sie nicht von heute ist. Sie wollen das Eine und das Andere nicht missen. Sie wollen Beides. Sie wollen die österreichische Farbe und den Geruch des Tages.

Die Werke der Ebner und des Saar wirken wunderlich auf sie. Was in diesen Werken ist, ist alles auch in ihren Gefühlen. Sie empfinden es und könnten eine schönere Gestalt dieser Empfindungen nicht träumen, welche hier erst sich reichlich bekennen, innig

verklären. Aber nicht Alles, was in ihren Gefühlen ist, ist in diesen Werken. Es bleibt ein Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen, der doch auch Verkündigung möchte. Wenn es ihnen später einmal gelänge, aus diesem Reste von neuen Trieben ein Werk zu holen, das sich den Thaten des Saar, der Ebner nähern dürfte, dann wäre die stolzeste Begierde der ganzen Gruppe erlöst.

Aus der lieben, altväterischen, gemächlichen Stadt ist die sanfte Pracht des neuen Wien gewachsen. Die grosse Entwicklung der Industrie schwellt auch das Vaterland. Andere Klassen haben politisches Recht, wirthschaftliche Geltung, gesellschaftliche Kraft verdient. Auf den Strassen, in den Gedanken, für die Sitten wechselt die Welt. Alles ist neu und ist es doch wieder in der alten, ewig unveränderlichen Art des Landes. Das möchten sie in die Dichtung bringen: diese liebe wienerische Weise von einst, aber mit den Strophen von heute.

Und es könnte, wenn sie die rechte Gestalt des Oesterreichischen finden, wie es jetzt ist, mit diesen bunten Spuren aller Völker, mit diesen romanischen, deutschen, slavischen Zeichen, mit dieser biegsamen Versöhnung der fremdesten Kräfte — es könnte schon geschehen, dass sie, in dieser österreichischen gerade, jene europäische Kunst finden würden, die in allen Nationen heute die neuesten, die feinsten Triebe suchen.

II.

Ich habe gezeigt, dass das junge Oesterreich nichts mit den naturalistischen Experimenten der „jüngsten Deutschen“ gemein hat. Es will vielmehr, da nun einmal unser Leben aus der deutschen Entwicklung geschieden und heute der deutschen Kultur nicht näher als irgend einer anderen ist, den Anhang der deutschen Litteratur verlassen und nun aus der

eigenen Art auch eine eigene Kunst gestalten. Es möchte — sonst hat es keinen vernehmlichen Trieb — es möchte recht österreichisch sein, österreichisch von 1890, was dann freilich Jeder wieder auf seine Weise versteht.

Jetzt will ich noch ein bisschen die Einzelnen prüfen. Ich muss dabei dem geläufigen Gebrauche folgen, der nicht immer logisch ist: er lässt Manche ohne rechten Grund aus der Gruppe, die doch wenigstens als erste Boten und Läufer in sie gehören würden. So darf ich von Siegfried Lipiner, Richard Kralik und der delle Grazie, von den beiden Suttners, der Marriot und der Ossip Schubin, von Gustav Schwarzkopf, C. Karlweis und J. J. David nicht sprechen, die von der Schule verleugnet und es sich wohl auch selber verbitten würden, sondern Karl Baron Torresani, Arthur Schnitzler und Loris, dann die Lyriker Dörmann, Korff, Specht und endlich ein paar Worte über mich müssen genügen.

Torresani*) kann von Glück sagen. Es ist noch nicht fünf Jahre, dass der fröhliche Ulane die erste Geschichte schrieb, und schon heisst er, was einem Künstler nicht leicht passirt, der „beliebte Erzähler“. Das kommt vielleicht daher, weil er eine unbesonnene, saloppe, liederliche Sprache, unpersönliche zufällige Formen, eine wüste Schlamperei hat, welche den üblichen Geschmack mit seinen künstlerischen Werthen wieder versöhnen. Die Empfindlichkeit für reine und vollkommene Sätze, die Begeisterung gefeilter Worte, das Gewissen der Mache fehlt ihm. Technisch ist er von der grössten Unschuld, welche keine Sorgen, Gefahren, Beschwerden der Form ahnt. Er schreibt,

*) „Aus der schönen wilden Lieutenantszeit.“ — „Schwarz-gelbe Reitergeschichten.“ — „Mit tausend Masten.“ — „Auf gerettetem Kahn.“ — „Die Juckercomtesse.“ — „Der beschleunigte Fall.“ — „Oberlicht.“

wie es gerade kommt: *au petit hazard de la plume* und Kleckse verstören jede Schönheit. Man mag an Tovote denken, und so hat er auch diesen heiteren und leichten Fluss, den kein Kummer trübt. Alles ist ungesucht, ungekünstelt, ungezwungen. Er schwitzt nicht, würde Nietzsche sagen. Er hat eine solche Fülle von Ereignissen, Gestalten, Welten, die ohne Rast nach Offenbarung drängen, dass er nirgends halten, nicht verweilen, nimmer sich besinnen kann, und während er Eine gibt, quellen schon tausend Andere dazwischen. Er ist der rechte Fabulant, wie damals jene Novellisten der Spanier und Italiener, mit der grossen Leidenschaft der Fabel, der nichts als nur erzählen will, unerschöpflich immer nur erzählen. Er sucht nicht „Probleme“; er prüft keine „Fragen“; er will nichts zeigen; er will nichts schildern; er will nichts beweisen – das schöne Lügen ist seine Lust. Er ist weder Naturalist noch Psychologe und ist, wenn man will, doch beides: er ist der Erzähler, der Alles thut, was die Erzählung brauchen, und Alles lässt, was sie entbehren kann — das Bedürfniss der Erzählung allein ist immer sein einziges Gesetz. Er hat unvergessliche Profile gezeichnet. Er hat Documente des Lebens gegeben. Er hat in der Juckercomtesse eine weibliche Psychologie geschaffen, die ihm Bourget neiden könnte. Aber das läuft so nebenbei mit. Was er will, ist nur die Erzählung, der üppige Reiz von vollen, bunten, wunderbaren Stoffen. Die Erzählung ist ihm Anfang und Ende. So hat er, was ich sonst von Keinem in dieser ganzen breiten Litteratur von heute weiss: er hat den stillen, guten Zauber der naiven Kunst, wie er an den alten Märchen des Volkes ist. Man kann sagen, dass es niemals ein rechter Roman ist. Man kann zweifeln, ob es nach den Normen der Schulen überhaupt etwas ist. Aber man kann nicht leugnen, dass es sehr schön ist.

Arthur Schnitzler*) ist anders. Er ist ein grosser Virtuose, aber einer kleinen Note. Torresani streut aus reichen Krügen, ohne die einzelne Gabe zu achten. Schnitzler darf nicht verschwenden. Er muss sparen. Er hat wenig. So will er es denn mit der zärtlichsten Sorge, mit erfinderischer Mühe, mit geduldigem Geize schleifen, bis das Geringe durch seine unermüdlichen Künste Adel und Würde verdient. Was er bringt, ist nichtig. Aber wie er es bringt, darf gelten. Die grossen Züge der Zeit, Leidenschaften, Stürme, Erschütterungen der Menschen, die ungestüme Pracht der Welt an Farben und an Klängen ist ihm versagt. Er weiss immer nur einen einzigen Menschen, ja nur ein einziges Gefühl zu gestalten. Aber dieser Gestalt gibt er Vollkommenheit, Vollendung. So ist er recht der *artiste* nach dem Herzen des „Parnasses", jener Franzosen, welche um den Werth an Gehalt nicht bekümmert, nur in der Fassung Pflicht und Verdienst der Kunst erkennen und als eitel verachten, was nicht seltene Nuance, malendes Adjectiv, gesuchte Metapher ist.

Der Mensch des Schnitzler ist der österreichische Lebemann. Nicht der grosse Viveur, der international ist und dem Pariser Muster folgt, sondern die wienerisch bürgerliche Ausgabe zu fünfhundert Gulden monatlich, mit dem Gefolge jener gemüthlichen und lieben Weiblichkeit, die auf dem Wege von der Grisette zur Cocotte ist, nicht mehr das Erste und das Zweite noch nicht. Diesen Winkel des Wiener Lebens mit seinen besonderen Sensationen, wo sich wunderlich die feinsten Schrullen einer sehr künstlichen Kultur und die ewigen Instincte des menschlichen Thieres vermischen, hat er künstlerisch entdeckt und er hat ihn, indem er ihn gleich zur letzten Vollkommenheit des

*) „Alkandi's Lied." — „Reichthum." — „Episode." — „Anatol." — „Das Märchen."

Ausdrucks brachte, künstlerisch erschöpft. Es ist ihm gelungen, was die Goncourts als Beruf des Künstlers setzten: *apporter du neuf*; und es ist ihm gelungen, die definitive Form seiner Neuerung zu geben. Das ist sehr viel. Gerade heute können es Wenige von sich sagen. Nur darf er freilich, weil sein Stoff ein weltlicher, von der Fläche der Zeit ist, Wirkungen in die Tiefe der Gefühle nicht hoffen, und von seinem feinen, aber künstlichen Geiste mag das Wort des Voltaire von Marivaux gelten: *Il sait tous les sentiers du coeur, il n'en connait pas le grand chemin.*

Ich verstehe sehr gut, dass Manchen das nicht genügt. Ich verstehe nur nicht, dass man es an den Franzosen preist, aber an einem Wiener schmäht. Im „Anatol" sind ein paar Sachen, die den Vergleich mit den besten Meistern der Gattung vertragen und an flüssiger Anmuth, herbem Dufte, heiterer Melancholie Aurélien Scholl, Henri Lavedan und diesen vergötterten Courteline nicht zu scheuen haben. So wäre es wohl Pflicht der Directoren, einmal ihre Kraft auf der Bühne zu prüfen. Es wäre Pflicht der „Burg", das „Märchen" zu bringen, das ja nun wenigstens am „Volkstheater" endlich kommen soll.

Im „Anatol" sind vorne, als Prolog, ein paar Verse:

. . . Durch die Zweige brechen Lichter,
Flimmernd auf den blonden Köpfchen:
Scheinen auf den bunten Polstern,
Gleiten über Kies und Rasen,
Gleiten über das Gerüste,
Das wir flüchtig aufgeschlagen.
Wein und Winde klettert aufwärts
Und umhüllt die lichten Balken.
Und dazwischen farbenüppig
Flattert Teppich und Tapete,
Schäferscenen keck gewoben,
Zierlich von Watteau entworfen . . .
Eine Laube statt der Bühne,
Sommersonne statt der Lampen,

Also spielen wir Theater,
Spielen uns're eig'nen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie uns'rer Seele,
Uns'res Fühlens Heut' und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden . . .
Manche hören zu, nicht Alle . . .
Manche träumen, manche lachen,
Manche essen Eis . . . und manche
Sprechen sehr galante Dinge . . .
. . . Nelken wiegen sich im Winde,
Hochgestielte weisse Nelken
Wie ein Schwarm von weissen Faltern . . .
Und ein Bologneserhündchen
Bellt verwundert einen Pfau an . . .

Diese Verse sind sonderbar. Sie könnten von Emanuel Geibel oder Paul Heyse sein: sie haben diese leichte Sicherheit, das mühelose Glück, die reife Anmuth der goetheisirenden Epigonen, die in fertigen Formen fertige Gedanken, fertige Gefühle wiegen. Aber sie könnten auch von Maurice Barrès oder Nietzsche sein: so sehr haben sie an ihrer feinen, hochmüthigen, empfindlichen Grazie den scheuen Duft der letzten Stunde. Sie sind wie von einem herrisch heiteren Classiker, der unter die blassen und hilflosen Sucher der Décadence gegangen wäre. Sie sind von Loris. *)

Loris, der Hugo von Hofmannsthal heisst, schreibt Prosa und Verse, Kritisches und Lyrisches. An der Prosa merkt man den Lyriker gleich: sie schwillt rhythmisch: schwüle Tropen, dunkle, üppige und schwere Farben, fremde Harmonien drängen, und was doch als Feuilleton gemeint ist, klingt wie ein griechischer

*) Gedichte in der „Modernen Dichtung" und den „Blättern für die Kunst". — Feuilletons in der „Modernen Kunst", „Frankfurter Zeitung" und „Deutschen Zeitung". — „Gestern", Studie in einem Akt in Reimen. „Der Tod des Tizian" und „Der Thor und der Tod".

Chor. Aber an den Versen wieder merkt man den kritischen Philosophen: sie sind mit quälenden Gedanken, moralischen Fragen und athemlosen Zweifeln der Bildung ängstlich beladen, dass man ihnen lieber die freiere Gelassenheit ungebundener Aphorismen wünschen möchte. So ist in ihm ein unerschöpflicher Gesang, der, wie er geflissentlich auch trockene, nüchterne, steife Themen des Verstandes wähle, nicht verstummen mag, dass ich für ihn immer an das Wort des Anatole France über Banville denken muss, den „der liebe Gott in seiner Güte mit der Seele einer Nachtigall schuf“. Aber es ist auch eine unermüdliche Dialektik in ihm, die mit kritischen Reflexionen die schöne Vogelfreude der Reime und Rhythmen immer wieder verstört.

Sein Stil trifft und er trifft ohne Mühe. Das nervöse Suchen, das Tasten mit unzulänglichen Vergleichen, die Qual um das fliehende Wort, das den rechten Gedanken, die letzte Note der Stimmung nicht geben will, sind ihm fremd. Er hat die Gnade der zeichnenden, malenden Form. So möchte man seine fröhliche Gesundheit rühmen, die sonst heute der gepeinigten Jugend fehlt. Aber die lauschende Empfindlichkeit, das helle Gesicht und Gehör seiner Nerven für die leisesten Reize ist von einer unheimlichen Feinheit, und aus seinen seltsam erregten Sätzen kommt es, ohne dass man vor sich diese Empfindung zu rechtfertigen wüsste, immer wie der kranke Hauch aus den fieberschwülen Kissen einer schmerzlichen und blassen Frau.

Das erste, was er schrieb, war eine Studie über die *physiologie de l'amour* des Bourget, dieses müde Testament der erotischen Verzweiflung. Eine Studie über die „Mutter“ folgte. Das waren für seine siebzehn Jahre wunderliche Stoffe, und auch in seinen Gedichten sind Züge eines reifen, traurigen Cynismus. So konnte er in den Ruf eines vor der Zeit erfahrenen, ja verdorbenen Jünglings kommen, und ich habe, als

ich öffentlich seine Verse las, Hofräthe sich schamhaft entrüsten gesehen, die mit Mühe später durch saftige Anekdoten wieder zu versöhnen waren. Aber wenn er bisweilen von unreinen Dingen spricht, geschieht es doch immer in reiner Rede, vielleicht weniger aus Tugend, als aus Erzogenheit, aus Eleganz, aus Geschmack, der denn überhaupt seine vernehmlichste Gabe ist. Er wird nicht krass, wird nicht brutal, und die Grenzen der guten Gesellschaft sind immer gewahrt. Er brauchte sich nicht erst „auszutoben“; es gab keine Periode der „Räuber“, sondern der Jüngling begann gleich wie ein Mann, der sich gebändigt, geklärt und in der Gewalt hat. So hat er vielleicht die perverseste Natur, aber er hat sicherlich die reinlichsten Werke unter den Genossen.

Schöne Dinge, die funkeln, sind seine Leidenschaft. Schmale weisse Hände, die prunkenden Betten der Borgia und der Vendramin, Sänften, Fächer und Pokale, Reiher, Silberfische, Oleander, die vollen Farben und die breiten Klänge der Renaissance kommen immer wieder. Man möchte ihn unter jene trunkenen Apostel der Schönheit stellen, wie die englischen Prärafaeliten, die französischen Symbolisten, die vor der rauhen und gemeinen Oede des täglichen Lebens in blühende Träume der Vergangenheit entlaufen. Aber er liebt es, mit dem Naturalismus zu kokettiren, und neulich hat er diese naturalistische Formel der Kunst geschrieben: „denn wie das rebellische Volk der grossen Stadt hinausströmte auf den heiligen Berg, lo liefen unsere Schönheits- und Glücksgedanken in Schaaren fort von uns, fort aus dem Alltag, und schlugen auf dem dämmernden Berg der Vergangenheit ihr prächtiges Lager. Aber der grosse Dichter, auf den wir Alle warten, heisst Menenius Agrippa und ist ein weltkluger, grosser Herr: der wird mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig,

düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken, dass sie wieder dem athmenden Tage Hofdienst thun, wie es sich ziemt."

Also: Epigone und Moderner, lyrisch und kritisch, krank und gesund, pervers und rein, Symbolist und Naturalist zugleich — er scheint ein unerschöpfliches Räthsel. Vielleicht ist es diese Fülle unverträglicher Motive gerade, die seinen Reiz, seinen Zauber auf die Kenner gibt. Aber ich glaube: es mag auch noch was Anderes sein.

Die Litteratur hat allerhand gelernt. Sie ist ohne Zweifel technisch heute über der Vergangenheit. Sie hat bessere Mittel. Das Vermögen wächst. Man kann heute mehr als vor zwanzig Jahren. Es fehlt nur an der Verwendung. Man weiss mit allen reichen Kräften nichts zu schaffen. Zwar sind neue Stoffe gewonnen: alle Winkel des Lebens werden geplündert, und besondere Fälle seltener Seelen werden gezeigt. Aber die heimlichen Fragen der Menschen, die Qualen der Bildung, die tausend Zweifel um den Sinn der Schöpfung fehlen. Das bange Gemüth hat keinen Trost. Das Wilhelm-Meisterliche, die sittliche Erziehung, der Rath in den Aengsten und Nöthen der Seele ist dieser neuen Kunst verloren. Das Weltliche, Vergängliche hält sie vom Ewigen weg.

Einige Franzosen, seit Bourget und Barrès, haben das jetzt erkannt. Die Deutschen kümmern sich nicht. Bei uns ist Loris der Einzige, der immer von moralischen Fragen handelt. Er sucht die Stellung des Menschen zur Welt, sucht Sinn und Bedeutung der Dinge, sucht Gewissheit für den Gang des Lebens. Er will Erweckung und Erbauung. Er hat das Wilhelm-Meisterliche.

III.

Hinter Torresani, Schnitzler und Loris, die doch schon ihre Gemeinden haben, sind nun noch ein paar ganz geheime Grössen. In ihren Verschwörungen und

Gelagen der Zukunft werden sie freilich gepriesen, und man hört Wunder, was man schon noch einmal Alles von ihnen hören soll. Aber man kennt höchstens Felix Dörmann*) ein bisschen, der eifrig an die Zeitungen Notizen über die Werke verschickt, die er nächstens schreiben wird. Man kennt seine Verse zur „Donaunixe". Er ist dennoch ein Dichter. Er trifft oft Vergleiche, Adjective und Metaphern, die es unwiderstehlich beweisen. Er hat sicherlich Talent. Nur seine Art bleibt fraglich. Man möchte es erst für ein formales nehmen. Aber wer näher prüft, dürfte wieder meinen, dass es eher durch die Form gedrückt, ja erstickt wird.

Man höre:

Ich liebe die hektischen, schlanken
Narcissen mit blutrothem Mund;
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerstochen und wund;

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
Die Frauen mit müdem Gesicht,
Aus welchen in flammenden Zeichen
Verzehrende Sinnengluth spricht;

Ich liebe die schillernden Schlangen,
So schmiegsam und biegsam und kühl;
Ich liebe die klagenden, bangen,
Die Lieder von Todesgefühl;

Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
Ich liebe die gelblichen Dünen
Im bläulichen Mondenschein;

Ich liebe die gluthendurchtränkten,
Die Düfte berauschend und schwer;
Die Wolken, die blitzedurchsengten,
Das graue, wuthschäumende Meer;

Ich liebe, was Niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang;
Mein eig'nes, urinnerstes Wesen
Und Alles, was seltsam und krank.

*) „Neurotika". — „Sensationen".

Oder:

O Tuberosen, süsse, wächsernbleiche,
O heissgeliebte, regungslose Schaar!
Dass euer Anblick nimmer mir entweiche!
Und euer Hauch, der feuchte, zärtlich-reiche,
Süss-duftig wie die Haarfluth einer Leiche,
Er möge mich umzittern immerdar.
O Tuberosen, süsse, wächsernbleiche,
O heissgeliebte, regungslose Schaar!

Oder:

Hingelagert
Auf üppig weichen Eisbärfellen, ruht
Ein schlankes Weib, die Lippen halberbrochen,
Mit leicht umblauten, müden Schwärmeraugen,
Und träumt und träumt von seelenheisser Freude,
Von zügellosem Schwelgen, trunk'nem Rasen,
Von einem hochgepeitschten Taumelreigen
Der abgestumpften, wurzelwelken Nerven,
Von einem letzten, niegekannten Glück,
Von einer Wonne, die der Wonnen höchste,
Und doch nicht Liebe heisst — und träumt und träumt.

Mit diesen Versen ist es wunderlich. Man kann ihre glückliche Form nicht leugnen, und die „hektischen schlanken Narcissen mit blutrothem Mund“, die „herzlosen grünen Smaragde“, die „abgestumpften, wurzelwelken Nerven“ reizen. Aber es bleibt eine Lust des Verstandes, ohne an das Gefühl zu gelangen. Sie können nicht wirken. Sie bleiben decorativ, wie Farben auf einer Palette, welche Glanz, Pracht und Feuer, aber keinen Sinn, keine Zeichnung, keine Sprache zur Seele haben, oder wie eine Wahl von bunten Mustern, welche doch, um zu kleiden, erst in Gewänder zu schneiden wären, oder wie eine Sammlung der besten Citate aus allen Stilen der Gegenwart. Aber wer so in Citaten der Anderen nur spricht, kann natürlich das Eigene, seine heimliche Art, sich selber nicht sagen. Er hat eine erstaunliche Form, aber sie gerade verschuldet, dass er sich selber nicht hat. Der Apparat, statt zu dienen, tyrannisirt ihn. Er redet mit fremden

Worten, und so reden die fremden Worte für ihn. Es ist, wie wenn Einer eine Posaune hätte und müsste nun immer Feierliches, Gewaltiges, Erhabenes blasen, während doch seine bescheidene kleine Seele lieber bequem sich in niedlichen und stillen Launen leise wiegen möchte. Durch die Technik der Anderen wird er in den Geist, in das Gefühl der Anderen gezwungen. Er redet nicht aus dem Leben: er redet immer aus fremden Litteraturen. Seine Schmerzen sind von Baudelaire und seine Wünsche sind von Swinburne. Sich verkündet er nirgends. So ist er wie nur je der schlimmste Epigone, nur dass er andere Muster nimmt, welche sich dem neuen Geschmacke nähern. Anfangs durfte man meinen, dass er sich eben erst suchte und im Erwerbe der Mittel noch befangen war. Aber er sucht jetzt schon etwas lange.

Das gilt nicht nur von Dörmann. Es gilt von der ganzen lyrischen Gruppe. Nur Heinrich v. Korff*), wie unbeholfen, linkisch er zuweilen stolpern mag, scheint eigene Töne zu vermögen. Die Anderen, Richard Specht **), dem zierliche, feine Wendung oft gelingt, Paul Fischer ***) und dieser Tross von sensitiven Versifexen, wirken alle künstlich. Sie können Manches. Sie treffen Strophen, die verblenden, Reime, die bethören. Sie wissen Verwegenheiten und Listen. Aber mit allen tausend Kniffen und Ränken der Mache vermögen sie nichts. Wie sie sich winden und strecken und quälen — sie zwingen die Seele nicht. Man sagt Bravo und geht. Man glaubt es ihnen nicht. Sie wirken höchstens wie jener musikalische Scherz, der ein Thema in den Weisen aller Componisten zeigt: man lobt den klugen Fleiss und lächelt, wenn man die Muster erkennt; Gefühl wird nicht geregt. Es bleibt eine scholastische

*) „Aus meiner Welt.“

**) „Sündentraum.“ — „Gedichte.“

***) „Hallucinationen.“

Poesie. Es bleibt papierne Uebung. Es bleibt ohne Leben.

Man verstehe das nicht falsch, wenn ich vom Künstler Leben verlange. Nur Erlebtes darf er geben. Nur Erlebtes wirkt. Aber das soll nicht heissen, dass jedes Lied wirklich geschehen muss. Es muss nur in seinem Gefühle geschehen. Es ist nicht das Leben draussen, es ist nur das Leben in der Seele gemeint. Die Leute sagen: der Kerl singt immer von seiner tödtlichen Kleopatra, während er doch, ich wette, im besten Falle eine fidele Näherin hat — also was heisst diese Dichterei? Das ist eine gerechte Klage und ist doch falsch, je wie man es deutet. Es mag immerhin eine Näherin sein, wenn wir nur fühlen, dass er sie als Kleopatra fühlt. Das Gefühl entscheidet. Die Teufelin des Baudelaire war im Leben ein heiteres, rundes, gelassen bürgerliches Ding. Aber weil seine Sinne, seine Nerven sie als tigerisches Ungethüm empfanden, können, müssen wir ihm glauben. Man kann schon eine Näherin als Kleopatra fühlen. Aber ich fürchte: Dörmann und Gefolge wissen selber sehr genau, dass es eine Näherin ist, und möchten bloss mit Fleiss ein bisschen flunkern. Das lässt man sich nicht gefallen. Das verträgt man nicht. Das fordert Spott und Aerger. Man liebt den Wahn des Dichters, nicht die Lüge. Unehrliche Kunst kann nicht wirken.

* * *

Gerechte Besinnung auf sich selber, ohne Dünkel und unverzagt, ist immer schwer. Sie wird es noch mehr, wenn es sich um einen so problematischen Künstler handelt, als ich*) bin. Ich bin problematisch, weil

*) „Die neuen Menschen.“ — „La marquesa.“ — „Die grosse Sünde.“ — „Zur Kritik der Moderne.“ — „Die gute Schule.“ — „Fin de siècle.“ — „Die Mutter.“ — „Die Ueberwindung des Naturalismus.“ — „Russische Reise.“ — „Die häusliche Frau.“ — „Dora.“ — „Neben der Liebe.“

man mir eine gewisse Geltung nicht leugnen kann, die doch meinen Werken nicht gebührt, weil ich zwischen Gunst, Hass und Eifersucht schwanke, und weil schliesslich nicht meine Arbeit, sondern die Thaten von Anderen meine Stellung, meinen Ruhm entscheiden werden. Es ist möglich, dass ich ein ausserordentliches, aber vorderhand ist es nur gewiss, dass ich ein unordentliches Talent bin. So sieht man keine Gewähr meiner Zukunft, welche vielmehr in fremden Händen scheint.

Man höre einmal, wie von mir gesprochen wird. Es wird sehr viel von mir gesprochen, mehr als sonst von irgend einem „Jungen". Aber es ist seltsam, wie es geschieht. Selbst Feinde rühmen meine Begabung, aber nicht einmal die Freunde rühmen meine Werke. Jeder gesteht, dass ich etwas bin, aber Niemand weiss, wie ich das eigentlich verdiene. Keiner zweifelt an mir, aber Alle sind durch die übliche Frage verlegen: also was soll man denn von ihm lesen? Und ich bekenne: ich bin es heimlich selber oft. Ich habe ja in der That kein Buch, kein Stück, wo die Anderen mich fänden, wie ich bin, und ich habe nur eines, wo ich wenigstens mich finde und ich mir wenigstens genüge: die „Mutter".

Wie ist dieses Problematische, Fragliche, Zweifelhafte an meiner Kunst zu erklären?

Man könnte meinen, dass es vielleicht Werke von grossen und weiten Absichten ohne die erforderlichen Mittel sind, dass die Pläne über meine Kraft entlaufen, und dass ich also unter die unselig vermessenen Wager gehöre, die mit ihrem Vermögen nicht rechnen. Aber ich glaube nicht vom Schlage des Grabbe oder Cornelius zu sein. Ich schweife nicht ins Grosse. Ich bin kein Stürmer und Dränger zum Himmel. Ich suche geflissentlich vielmehr das Geringe gern: leise, kleine, kaum vernehmliche Gefühle,

schwanke Stimmungen der Nerven, die entwischen, feine, flüchtige und rasche Noten, die verhuschen. Ja, man darf eher klagen, dass, gerade je deutlicher ich mich auf mich besinne und zu mir komme, die Fragen der Zeit, ihre heftigen Kämpfe und die Erschütterungen unserer Menschheit von mir rücken, während ich hinter flatternden Reizen müssiger Launen hasche, ob ich nicht einen in helle, glatte und geschmeidige Formen fangen kann. Im Schwunge der Entwürfe ist gewiss nicht meine Bedeutung. Technische Unbeholfenheit ist gewiss nicht mein Fehler. Das lehrt jede Zeile.

Oder man könnte meinen, dass mir das künstlerische Element fehlt. Es geschieht, dass Manche alle redliche Begeisterung und Leidenschaft der Gefühle haben, die den Künstler machen. Sie haben auch alle technische Kraft und jenen flinken Gehorsam der Mittel, die der Künstler braucht. Es fehlt nur, bei aller Strenge der Gedanken, aller Würde der Wünsche, aller Sicherung der Form, es fehlt doch ein letzter und unaussprechlicher Rest, der allein erst die vollkommene Weihe gibt. Lessing ist das grosse Beispiel. Aber ich glaube, dass meine Sachen auch in diese Gattung nicht gehören. Sie sind ganz anders. Man mag an ihren Gedanken kritteln, die sie selten aus der Tiefe holen, nur um den schönen Schein von seltener und gesuchter Feinheit bekümmert. Man mag an ihren Gefühlen zweifeln, die gerne ironisch selber nicht an sich glauben und immer ein spöttisches Schwänzchen tragen. Man mag auf ihre Wahl der Mittel schmähen, die sich oft geflissentlich für Hindernisse und Gefahren entscheidet. Aber gerade jene letzte und unsägliche Marke der Kunst kann man ihnen nicht leugnen. Sie ist an jedem Satze, in den aus wunderlichen Vergleichen oft geborgten Worten, in der Suche fremder und bizarr gewundener Schnörkel, um

den Duft der heimlichsten Nuancen zu gewinnen. Sie ist unverkennbar. Ja, man könnte sie beschuldigen, jede andere Sorge und Rücksicht zu verdrängen und moralische Bedenken gern dem ästhetischen Nutzen zu opfern. Sie denkt nur immer an sich, und Unbill gegen den Stoff, Verletzung der Sitte, ja des Geschmackes sogar, wird ihr leicht, wenn sie sich nur selber glückt.

Man könnte endlich meinen, dass ich vielleicht nicht durch meine Geschöpfe, sondern durch ihre Wirkungen auf die Anderen bedeute, als Bote und Werber einer neuen Kunst. Es ist oft das Schicksal der Sucher von besonderen Formen, dass sie den Fund zuletzt selber nicht mehr nützen dürfen, Anderen lassen müssen. Ich wäre dann einer von den Propheten und Martyrern, die alle Kraft vergeben, um die alte Regel zu brechen und ein neues Gesetz zu gestalten, aber nun freilich nichts mehr übrig haben, es auch selber zu geniessen. Ich hätte aus meinem Gesichte des Schönen neue Formen geschaffen, die erst den Anderen später dienen würden. Das ist ungefähr die Meinung, welche die Klugen von mir haben. Sie nehmen mich für den Agenten und Reisenden einer Schule, einer „Richtung", einer Mode. Erst sollte es, wie ich mich sträuben und wehren mochte, durchaus der Naturalismus sein, den ich doch nur behaglich mit seinen unverkosteten Gaben auf mich wirken liess, und da ich dann auch aus dem Symbolismus mit dem gleichen Durste die fremden Reize sog, hiess ich Verräther. Es wurde nicht begriffen, dass man ein Enthusiast und Don Juan aller künstlerischen Formen sein kann, der jede geniessen, was sie gewährt, aus ihr ziehen und sie dann wieder verlassen will. Man hat sich eben geirrt: ich agitire für keine Technik.

Ich glaube: das stimmt Alles nicht, und die klugen Formeln, die man an mir versuchte, als: der „Philosoph

der Moderne“ oder, wie Neumann Hofer gesagt hat, der „Mann von Uebermorgen“, welcher, nach Maximilian Harden, „immer in der Zukunft lebt, in der Temperatur des übernächsten Tages“, können mich doch keine treffen. Man sieht das Wesentliche nicht. Man wird durch Posen betrogen, welche ich liebe, um die guten Leute zu verblüffen, *épater les bourgeois*, wie man in meinem Quartier Pigalle sagt, oder wohl auch aus eitler Prahlerei, neugierig, wie viel sie sich denn eigentlich von einem Talente gefallen lassen, und vielleicht auch einfach aus Reclame. Man vergisst, dass ich in einem Punkte anders als die Anderen und für mich bin. Die Anderen stellen ihre Natur auf eine einzige Note, und auf diese Note allein stellen sie ihr Werk; sie von allen Mischungen zu scheiden, frei und unverhohlen zu gestalten, wirksam zu erschöpfen ist ihr Trieb. Aber mich treibt es, die Fülle der Noten, den Schwall und Strudel ihrer gischenden Fluth, ihren bunten Sturm zu formen; nicht eine einzelne reizt mich, sondern das Flirren und Flackern ihrer bewegten Menge nur, wie sie sich berstend streifen, stossen und reiben; in den Grund will ich keiner dringen, aber die ganze Fläche dieser breiten Zeit möchte ich fassen, den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen. Das ist mein Verhängniss. Desswegen werde ich nie ein Gefolge ergebener Bewunderer haben; man bewundert ja schliesslich an Anderen doch immer nur sich selbst, was man mit ihm gemein hat; aber in mir findet jeder mehr als sich selbst, und es bleibt ein fremder Rest, der die letzte Näherung verwehrt. Doch darf ich mich trösten, weil es immerhin ein hübscher Gedanke und schmeichelhaft ist, dass zwischen Wolga und Loire, von der Themse zum Guadalquivir heute nichts empfunden wird, das ich nicht verstehen, theilen und gestalten könnte, und dass die europäische Seele keine Geheimnisse vor mir hat.

Es sind nicht Viele, die das von sich sagen können. Maurice Barrés, mein lieber Meister, leitet sie. Sie hoffen, dass ihre wachsende Gemeinde langsam eine neue Race geben wird, das Volk der Europäer, das die nationale Befangenheit zu einer reinen Menschlichkeit verklärt. Dann würde man erst sehen, wie deutlich schon in meinen Werken die Spuren dieser Zukunft sind, und mein Verdienst der Vorempfindung wäre gross. Aber es ist auch möglich, dass es nur eitle und leere Marotten nervöser Sonderlinge sind, die verschäumen. Dann würde ich später erst recht, wenn man freilich manchen glücklichen Fund meines Stiles immer achten wird, als ein sehr confuser Kopf erscheinen, dem jede Ordnung fehlte. So baumle ich, zwischen Furcht und Hoffnung, an den Erfolgen der Anderen. Aber was kann ich thun, als eben geduldig warten und gelassen mein Schicksal nehmen? Ist mir doch, bei manchen gewinnenden Gaben, leider diese wichtige vieler Collegen versagt geblieben: anders zu sein, als ich bin.

3.
Vom jüngsten Frankreich.

Der Zwist der Meinungen ist heftig. Alle Tage erscheint eine neue Aesthetik der Zukunft. Jeder bringt seine besondere Formel des Romanes. Ueberall werden Schulen gestiftet, aber keiner will Schüler sein. Die alten Formeln haben ausgedient, es ist ein unverwindliches Bedürfniss nach neuen, es sind laute, reiche Versprechungen, aber die Erfüllung fehlt.

Das ist heute die Lage des französischen Romanes. Es geht ihm genau ebenso, wie dem Drama. Man

spricht unablässig über das Drama von morgen, über den Roman von morgen. Man verzeichnet viele Wünsche und Forderungen. Man entwirft kühne, umständliche Programme. Alles erdenkliche geschieht, nur der ersehnte Roman selber, das ersehnte Drama selbst wollen noch immer nicht kommen.

Ich habe wenig Vertrauen auf die vielen Rezepte. Man macht die Litteratur nicht wie eine Mehlspeise. Die gute Absicht und der eifrige Fleiss helfen nichts: die grossen Erneuerungen der Künste sind immer unbedacht, meist unbewusst geschehen.

Ich glaube nicht, dass verständige Grundsätze, die Erkenntniss der geistigen Begierden, die Einsicht in den Drang der Entwicklung dem Künstler nützen. Die Kunst ist eine unverdiente Gnade, launisch und unberechenbar. Der Verstand vermag nichts über sie und wirbt umsonst. Sie lässt sich von ihm keine Vorschrift gefallen. Er kann ihr nur gehorchen, ihren Neigungen lauschen, die Spuren ihrer Triebe suchen.

Man gewahrt in den französischen Romanen von heute etwa fünf verschiedene Formeln.

Erstens der alte Naturalismus: Die von Flaubert geschaffene und dann von Zola für die gemeinen und dummen Instinkte des Pöbels hergerichtete Formel der *morceaux arrachés à la vie.* Sie herrscht heute über die Klassen der immer Verspäteten. Bei den Suchenden und Hoffenden hat sie abgewirthschaftet. Sie kann nichts neues mehr gewähren. Sie hat alles hergegeben, was aus ihr gezogen werden konnte. Sie ist erschöpft. Einige kräftige Talente gehorchen ihr noch, aber es wird unabänderlich immer dasselbe. Dahin gehören: «*Madame Moeuriot*» von Paul Alexis*), «*L'honneur*» von Henri Fèvre*) und «*La Gamelle*» von Jean Reibrach*).

---

*) Bei Charpentier.

Daneben ist die psychologische Formel der Linie Stendhal, welche die *intérieurs d'âmes* sucht, die unterirdischen Gespräche des Gewissens, wie es Leopoldo Alas definirt hat. Ihr Stifter Paul Bourget hat eine neue Sammlung von Pastels*) gegeben, zehn Männerköpfe diesesmal. Ihr Meister, Maurice Barrès hat seinem *«Homme Libre»* den *«Jardin de Bérénice»***) nachgeschickt: noch tiefer, noch geistreicher und von einer unvergleichlich zarten Feinheit der milden, in verloschene, sanfte Farben eingeschleierten Gefühle; aber man wird diesen *Puvis de Chavanne* des logischen Anarchismus erst deutlich begreifen, wenn der letzte Band dieser Reihe und seine Arbeit über Loyola erschienen sind.

Dann die Formel der Goncourts auf die Suggestion des Nervösen. Sie fordert, wie sie es selber einmal genannt haben, *le tact sensitif de l'impressionnabilité*, um neue ungekannte Sensationen zu entdecken, ja zu erfinden, verbunden mit einem wirksamen Zauber der Gestaltung, um sie auf andere zu übertragen. Der *«Termite»* des Rosny und Jean Ajalberts *«En Amour»***) könneu allenfalls hier untergebracht werden.

Dann der idealistische Naturalismus des Huysmans. Davon ist *A Rebours* ein gewürztes Beispiel. Er gibt selber die folgende Definition: „man müsste die dokumentarische Wahrhaftigkeit, die Strenge im Detail, die stoffreiche und nervöse Sprache des Realismus bewahren; aber zugleich auch Brunnengräber der Seele werden, der nicht jedes Geheimniss aus einer Krankheit der Sinne erklärt Der Roman müsste sich in zwei Theile scheiden, die jedoch den Zusammenhang behielten, den sie im Leben haben, in einen Theil der Seele und in einen des Leibes, und er müsste ihre

*) Bei Lemerre.

**) Bei Perrin & Co.

***) Bei Tresse & Stock.

Wirkungen aufeinander, ihre Kämpfe untereinander und ihre Versöhnungen zeigen. Man müsste die grosse Strasse Zolas gehen, aber über ihr in der Luft einen parallelen Weg führen, eine zweite Bahn nach dem Jenseitigen und Nachherigen — man müsste mit einem Wort einen spiritualistischen Naturalismus schaffen". Diese Theorie ist in seinem neuen Roman*), aber dieser Roman ist nicht ihre Praxis: er ist ganz einfach zolaistisch, durch und durch eine genaue und umständliche Sammlung von Dokumenten über den Satanismus.

Dann die Formel des reinen, aller Wirklichkeit entflohenen Traumes, welche die Décadents verlangen. Dahin gehört *«La Victoire du mari»* von Joséphin Péladan, welche den mühsamen Sieg eines verliebten Wagnerianers über einen alten Nürnberger Professor erzählt, der gespenstisch auf den schönen Leib der treuen, aber gegen die unsichtbare Liebkosung wehrlosen Izel stösst.

Endlich die laute und anmassliche Formel des Romanes von morgen, welche Marcel Prévost seiner *Confession d'un amant* vorausgeschickt hat. Davon ist in allen Zeitungen viel Lärm gewesen, aber sie enthält eigentlich nichts, als ein gefälliges, biegsames und dehnbares Wort, hinter dem sich jeder das Seinige denken kann. Das Wort von dem roman romanesque. *«Le besoin d'une expression romanesque de la vie est une des catégories de la conscience et de l'esprit humain; il subsiste tant que subsiste l'humanité avec ses rêves, ses émotions passionelles, ses espérances indéterminées.»* Wenn man diesen etwas dunklen Commentar aus dem Romane, der ihm folgt, ergänzt, dann merkt man bald seine klare und nützliche Weisheit. Es ist gar keine so ungestüme und gewaltsame Neuerung, wie er einem gern einreden möchte, sondern die alte und erprobte

*) *«Là bas»*. Bei Tresse & Stock.

Rücksicht auf die stofflustigen Wünsche und Ansprüche des Marktes. Das Publikum will Spannung, Aufregung und Unterhaltung: also geben wir sie ihm doch — das ist die Quintessenz seiner Logik. Sie hat unzweifelhaft recht. Jeder Verleger wird sie bestätigen. Es brauchte nur nicht erst diesen schellenlauten Propheten, um aus allen Stilen das Gefällige zusammen zu mischen, was den Geschmack des Haufens reizen kann. Leo Trezenik in seinem *«Magot de l'Oncle Cyrille»**), Maurice de Fleury in seinen *«Amours de Savants»**) und wie sie sonst heissen, diese Jäger des raschen und zahlungsfähigen Erfolges, kennen den zuverlässigen Truc schon längst.

4.

Vom jüngsten Spanien.

Man braucht mir nicht erst die Sünden der „Jungen" umständlich vorzurechnen: ich weiss sie selber alle ganz genau, ich kenne den langen Beichtzettel der neuen Laster. Nur leider nützt er mir wenig: er vermehrt meine Liebe bloss, statt mich von ihr zu heilen. Ich weiss schon, dass sie verworren und masslos und ganz ohne Kompass sind, und wie man auch ängstlich forschen und suchen mag, kein Mensch kennt sich ordentlich aus; aber ich liebe die dunklen und irren Triebe des Frühlings, die bangen Botschaften der Zukunft und alle die seltsamen Räthsel des

*) Bei Charpentier

langsamen Erwachens, und wenn sie wirklich sonst gar kein Talent hätten, als ihre Jugend, das allein ist schon auch etwas werth. Darum liebe ich, um welche Kunst, in welchem Lande immer es sich handle, zu jeder Zeit überall die Jugend.

Aber von allen ist mir die spanische Jugend doch noch weitaus die liebste, weil sie die jugendlichste Jugend ist, am naivsten, am ehrlichsten, am ungenirtesten jung. Die Pariser verkapseln den Cherubin bald in die skeptische Blague des Boulevards; die Skandinavier schminken sie gern mit hamletischer Schwermuth; und die Deutschen sind überhaupt niemals rechtschaffen jung, weil man sie schon auf der Schule zu gravitätischen Pedanten dressirt: es fehlt ihnen alles unvorhergesehene, das stolzvergnügte Hineintappen in die ehrliche Dummheit. Nur höchstens die Wiener können sich mit der spanischen Jugend vergleichen.

Die beiden haben überhaupt manches gemein. Vor allem gleich den Schauplatz: ihr Heroismus verlässt niemals das Nachtcafé. Dann die unerschöpfliche Fruchtbarkeit an täglich verwegeneren Programmen, den weltentrückten Enthusiasmus und die unpraktische Redlichkeit, die sich unfehlbar jedesmal blamirt. Endlich jene naive Vaterlandslosigkeit, die ganz zuversichtlich das himmelblaue Land der schönen Träume gleich hinter den Grenzen der Heimath beginnen lässt, mit der unerschütterlichen Ueberzeugung, dass es überall besser ist als daheim, weshalb auch auf der ganzen Welt niemand mehr zu beneiden ist als die Minister dieser Staaten. Und auch das gehört noch dazu, da es in keinem Dinge jemals zur rechten Gemeinsamkeit kommt, sondern jeder für sich allein wieder von vorne beginnt, weil es lieber gar nicht sein soll, als dass er in irgend einem Punkte ein Jota nachgeben würde — sie halten es alle mit dem

Brandschen „Alles oder nichts“ und keiner traut dem anderen . . . . .

Man hat mir in diesen Tagen ein Heftchen geschickt, ein liebenswürdig rosenrothes Heftchen von knapp 53 Seiten, aber umstürzlerisch in jedem Satze und aufrührerisch gegen alle Gewalten des Himmels und der Erde. Das kann als ein vortreffliches Schulbeispiel dienen, wie sie da unten sind, die neuen Don Quixotes am Manzanares und am Tajo. Es ist sehr lächerlich und sehr rührend zugleich. Lächerlich durch die knäbische Zuversicht, dass alle Welt seit so viel tausend Jahren ganz heillos elend und in Noth gewesen, aber jetzt sofort, wenn sie nur das Büchlein ernsthaft liest und seine Rathschläge beherzigt, aus allen Leiden gleich erlöst und des ewigen Glückes gewiss ist; und rührend durch den selbstlosen Trotz gegen die falschen Grössen und die opferwillige Sehnsucht nach den fernen Idealen. Es ist von Don Manuel Lorenzo D'Ayot, einem begeisterten Jüngling, der lange schon alle Vereine von Madrid mit Vorträgen über die neue Kunst heimsuchte und manches harte Missgeschick erfahren hat, er litt unsäglich darunter, wie er erzählt, dass er von Jahr zu Jahr noch immer nicht grossjährig wurde und deshalb nach dem spanischen Gesetze kein eigenes Blatt redigiren durfte. Ausser dem persönlichen Unglück schmerzte ihn aber auch die Schmach des Theaters, weshalb er die Gründung einer freien Bühne versuchte, und später wieder, als er endlich sein eigenes Blatt besass, schmerzte ihn wieder der Mangel an Abonnenten, weshalb er dieses rosige Heftchen verfasst hat.

Alle Merkmale der spanischen Moderne sind darin wie auf einer Musterkarte versammelt. Der Hochmuth gegen alles, was vorher geschah, und der einsame Stolz, der alle Hoffnungen der Menschheit erst von sich selber an datirt, verächtlich gegen die Narren und

Schurken ringsum in Vergangenheit und Gegenwart; der kühne weltenüberfliegende Schwung, der sich immer gleich an ganz Europa adressirt; das üppige Pathos, das die nüchternen Gründe des Verstandes verschmäht und durch das kämpferische Säbelrasseln der Pronunciamentos ersetzt. Jene wunderliche Mischung von Arme-Leute-Geruch und einer gymnasiastenhaften Grandezza, und eine unerschöpfliche Lust am ewigen Reformiren, die nichts in der ganzen Welt in Ruhe lassen will. Natürlich ein unerbitterlicher Pessimismus, der kein Mitleid kennt: alles ist schlecht, ohne Ausnahme, wohin immer man sich wenden mag — die Kritiker sind „Eunuchen“, die Directoren sind die „Vampyre der Litteratur“, die Schauspieler, „vom ersten Regisseur bis zum letzten Comparsen“ alle gleich verlumpt und verkommen, in Neid, Grössenwahn und Intrigue entartet, nur auf den eigenen Vortheil bedacht, voll *vanitad, ignorancia y rutinarismo*, das Publikum ist neidisch, undankbar, barbarisch und schwelgt im Gefühle seiner Roheit, die grossen Namen von heute sind Eintagsfliegen, die morgen schon niemand mehr kennen wird, und die grossen Namen von gestern, Calderon, Lope, Moreto waren eigentlich auch nichts, mit Shakespeare können sie sich doch nicht messen. Aber dabei ein blinder Glaube an sich selbst, an die Unfehlbarkeit der eigenen Mittel: wie denn das ganze grosse und unsägliche Elend der Kunst mit einem einzigen Schlage gebannt wäre, wenn die Regierung sich für sein theatralisches Schwurgericht entschiede, das vom König ernannt aus einem berühmten Dichter, einem ersten Schauspieler, einem Regisseur, einem Kritiker, zwei Journalisten und einem Vertreter der litterarischen Jugend bestehen und über alle eingeweihten Stücke in gewissenhafter Prüfung unparteiisch entscheiden soll. Und immer wieder und überall eine unvertreibliche Vorliebe für das Vage und Confuse, die ängstlich jeden

präzisen Ausdruck vermeidet, für das Ueberschwängliche, das in die Wolken hinauf verraucht, für den wirren Trommelschlag der grossen Phrase.

Aber nicht blos darum ist dieses Heftchen bemerkenswerth, weil es dem Fremden einen handsamen Auszug der ganzen spanischen Moderne gibt, aus der er ihre Art und Unart deutlich vernehmen kann. Es enthält mehr. Es merkt eine Neuheit der spanischen Litteratur, die Achtung verdient, als ein verlässliches Zeichen, dass auch in Spanien der Naturalismus schon wieder bedroht und seine Herrschaft vorbei ist.

Es will von dem Naturalismus, dem noch vor einem Jahre die ganze spanische Bohème fanatisch blind ergeben war, nichts mehr wissen. Es behandelt auch ihn schon gerade so wie die romantische und die klassische Tradition: als ausgediente und abgethane Schablone, mit der nichts mehr zu machen ist. Es sucht über die naturalistische Formel hinaus nach einem fernen, unbekannten *ideal novisimo,* nach einer *teoria romanticobrutal,* welche *lo sublime y lo grosero,* das Erhabene und das Gemeine verbände. Wie im Leben die Seele unlöslich an dem Körper hängt, auf eben dieser Zweifaltigkeit soll auch die Kunst begründet werden: „es soll eine Fusion der Seele Viktor Hugo's mit dem Gehirne Emile Zola's sein".

Das ist noch ein bisschen undeutlich und wirr und wenn man gar hört, dass er von allen Dichtern nur T o l s t o j gelten lassen will, den er mit Viktor Hugo vergleicht, so wird es leicht ganz unverständlich. Aber man erinnere sich des jetzt modischen Dünkels der jungen Pariser gegen *les prétentieux imbéciles de l'école de Zola,* erinnere sich des rastlosen Schlagwortes vom *roman romanesque* und der vielen Programme des „neuen Idealismus". Man vergleiche diese Definition, welche Huysmans neulich vom neuen Roman gab: „Der Roman müsste sich in zwei Theile scheiden, welche gleichviel den Zusammenhang bewahrten, den sie im Leben haben, in

einen Theil der Seele und einen des Leibes, und er müsste von ihren Wirkungen aufeinander, von ihren Widersprüchen und von ihrem endlichen Ausgleich handeln; er müsste mit einem Worte die breite Strasse Zola's gehen, aber zugleich in der Luft darüber einen paralellen Weg bahnen — d. h., einen spiritualistischen Naturalismus schaffen". Und man lese die merkwürdige Studie des Arturo Graf, in der *Nuova Antologia*, über die Litteratur der Zukunft, die mit der nämlichen Begründung, dass alles Leben aus Realem und Idealem gemischt sei, den nämlichen „idealistischen Realismus" verlangt.

Mir thun bloss unsere Naturalisten leid. Es muss ihnen allmählich doch recht unbehaglich zu Muthe werden. Freilich schenkte ihnen die gütige Natur die wundersame Gnade, nichts zu sehen und nichts zu hören.

5.

Ferdinand von Saar.

(Zum sechzigsten Geburtstage.)

An der langen Döblinger Strasse, nach dem Ende der Tramway, wo schon die vertraulichen Farben, die lichteren Winde des Landes winken, ist ein Häuschen; Pelargonien nicken roth im Hofe. Es gehört der Frau Josefine v. Wertheimstein, dieser gütigen und stillen Freundin der Künste und der Künstler. Da hat Bauernfeld gewohnt. Da wohnen Voss und Wilbrandt gern. Da wohnt jetzt, seit er unter dem Ruhme wieder geselliger und städtischer fühlt, Ferdinand von Saar.

Hier wird Jubel, festliches Gedränge heute, da er sechzig ist, um den Dichter sein, der mit der hellen, derben, gelüfteten Miene, den scharfen, weiten, spähenden Blicken, den breiten, gemächlichen, vaganten Gesten eher einem Jäger, Reiter, Oekonomen gleicht, und seine soldatisch enge, ungeräusperte, stossende Stimme wird in verlegenen Tönen der Rührung tasten. Blumen, Kränze, Briefe, Gedichte und Diplome — der ganze Apparat wird spielen, wie man eben die grossen Männer ehrt, wenn sie es nicht mehr brauchen. Aber in den geläufigen Formen der üblichen Freude wird eine besondere, eine fremde Note nicht fehlen.

Die Stadt wird ihre Redner schicken. Aus der „Gesellschaft" wird man kommen. Die Concordia wird ihn feiern. Aber in den Lärm der lauten Namen werden schlichte Grüsse unbekannter Liebe dringen und einsame Träumer, neue Jünglinge, von welchen noch Niemand weiss, werden schüchtern schreiben, wie innig sie ihn in Demuth verehren. Und das ist in unseren Tagen von Zwist und Hader der verbitterten Parteien die ungemeine Anmuth dieses lieben Festes, dass es alle Menschen in Oesterreich, die nur ein bisschen das Schöne pflegen, mit der gleichen Ergriffenheit, mit der gleichen Begeisterung fühlen. Künstler und Laien, die „Alten" und die „Jungen" — alle Gruppen sind einig.

Das ist selten. Ich weiss heute kaum einen anderen Fall. Zola wird von der ungestümen Jugend als dieser dicke Bourgeois von Medan verhöhnt, und Bourget heisst ihr der Beichtvater für die reifere Jüdin. Ibsen und Björnson haben nur ihre engen Gemeinden. Die Naturalisten ermüden nicht, Heyse zu lästern, und Spielhagen wird neuestens selbst den eigenen Leuten verdächtig. Man könnte höchstens an Fontane in Berlin etwa denken, wo jedoch die Verehrung aller Schulen mehr der Person und dem Alter

gilt — es ist nicht, wie für Saar, diese zärtliche Liebe der Werke.

Was können seine Werke haben, das Alle zwingt?

Man wird sagen: weil sie an der Scheide der Schönheiten sind, so dass sie noch manchen neueren Wünschen genügen, ohne gleich allen älteren Geschmack zu verletzen; und weil sie von einer Mischung der Töne sind, welche die Stimmung im Lande und in der Zeit trifft; und weil sie so österreichisch sind, in jedem Satze Documente der Heimath. Man kann in der That beweisen, dass sie, ohne durch gewaltsame Neuerung zu befremden, zu erschrecken, zu verstören, in der Form und im Geiste auf die Moderne deuten, indem sie die schöne Wirkung unter die Wahrheit stellen, um das deutliche, definitive Wort mehr als um rednerischen Putz bekümmert und immer von den Fragen der Zeit getrieben sind. Man kann beweisen, dass ihre sanfte, in das Schicksal ergebene, kaum verstohlen seufzende Entsagung seit fünfzig Jahren die Note unserer Menschen ist, indem ja unter dem Drucke der Mode auch die Wiener Schopenhauer lasen, aber nicht ohne doch immer auf einen Walzer daneben zu hören. Und man kann beweisen, dass in diesen männlichen, knappen, ja spröden Novellen, wie in treuen Chroniken, sein ganzes Oesterreich steckt, indem jeder einzelne Fall immer in die Geschichte gerückt und das Symbol einer ganzen Gruppe wird. Aber das würde doch immer erst einen gelassenen und kühlen Respekt des Verstandes, nicht jene Wallungen der Gefühle erklären. Es muss noch ein anderer Reiz an ihnen sein.

Es ist — ich möchte es fast eine moralische Schönheit nennen. Man fühlt aus jedem Worte, dass es ein ehrlicher Künstler sagt. Das klingt gering, aber es ist heute viel. Man muss nur den vollen Sinn verstehen. Dass er nicht nach der Mode fragt,

dass er nicht der Losung des Tages folgt, dass er sich nicht nach den Launen der Menge fälscht, dass er die tausend Geständnisse an den gemeinen Geschmack, die Verzichte auf sich selbst, den knechtischen Gehorsam der Macher verschmäht, dass er nur den eigenen Drang hört, mit der träumenden Unschuld der Blumen, welche unwissentlich wachsen, und dass er so das Wort des La Mettrie auf sich wenden darf, der schaffen wollte, als flöge seine Seele einsam durch die Welt und redete mit sich selber — diese Ehrlichkeit ist auch an Anderen, ja unzertrennlich vom Künstler. Nur gibt es da noch allerhand Grade. Dass er, nur was er erlebt, und nur wie er es erlebt, gestalten darf, ist das Gesetz des Künstlers. Aber soll er es, nur während er es erlebt, nur in der Ergriffenheit gestalten dürfen? Darf er nicht, wenn jetzt der Drang fehlt, aus den Trieben von Einst in die Formen von damals schöpfen? Darf er nicht, wenn schon keinen Anderen, doch immer sich selber copiren? Das ist heute, wo der Poet nicht mehr in der Gunst der Höfe wandelt, heiter geniessend, bis der schöpferische Rausch, die Gnade der Verzückung, das heilige Fieber kommt, sondern nach dem Stücke erwerben, verdienen muss — das ist heute kaum möglich. Es gilt, wie man auch sinnen und suchen mag, bei uns von keiner Grösse als von Saar.

Das ist der feine Zauber seiner Werke. Nichts scheint gesucht, gemacht, gewollt; Alles wächst und wird von selber; Alles trägt die edle Weihe der Empfängniss. Er hat die sonst verlorene Poesie des alten Poeten aus der guten Zeit, da jedes bunte Wort, jeder Blüthenzweig von Reimen ein Geschenk der Muse war.

So wird er wie ein moralisches Muster empfunden, dem man gerne folgen und sich in diesen Nöthen der Kunst vertrauen möchte. Die Versuchungen sind heute

gross. Die Kunst wird als Handel und Geschäft betrieben. Viele wehren sich, aber Wenige haben den Muth und die Geduld der Entsagung. So verrathen sie die eigenen Triebe und fügen sich in den gemeinen Geschmack. Eine feile Schönheit, welche mit den kläglichsten Instincten buhlt, wird gepflegt, und die heimliche Lust, der einsame Wahn der edleren Seelen verstummen. Tapfere Kraft, die Grösse versprach, ergibt sich müde, und vermessene Stürmer enden als Diener des Pöbels. Da ist das tiefe, gierige Heimweh nach einem freien Künstler von jener feineren Redlichkeit wohl begreiflich, da ist die dankbare Rührung der Guten begreiflich, wenn sich ein Tröster findet, der durch thätiges Beispiel hilft.

Maurice Barrès hat einmal von *stations idéologiques* gesprochen, wie man sonst von *stations thermales* spricht. Wie oft in der Erde heimliche Kräfte sind, heisse Quellen, Schwefel oder Salze, welche den Leib von Leiden retten, so lässt an manchen Stätten die That und Wirkung edler Menschen eine stille Hilfe zurück, eine wirksame Spur der Stimmungen und Fieber, die aus ihnen hier entbunden wurden, zur Erweckung und Erbauung der schwächeren Seelen. Eine solche Stätte ist das Häuschen an der langen Döblingerstrasse, wo dieser grosse, gute und vollkommene Künstler den reinsten Gesichten lebt, und wo heute, da er sechzig ist, der Jubel der Stadt sich festlich drängen wird, in einer schönen Wallfahrt um Kunst.

* * *

Ferdinand von Saar ist am 30. September 1833 in Wien geboren und, da er, kaum fünf Monate alt, den Vater verlor, im Hause seines Pathen, des Hofrathes v. Nespern, mit seinem Vetter August Pettenkofen, dem später so berühmten Maler, zusammen erzogen. Er lernte unter Helferstorffer bei den Schotten mit Franz Nissel und Siegmund Schlesinger in der nämlichen Klasse. Seit 1854 Officier, erst in Wien, dann in Prag, quittirte er nach dem italienischen Kriege, um nur seiner stillen Kunst

noch ferner zu leben. Im Jahre 1863 erschien sein „Hildebrand“, dem 1867 „Heinrich's Tod“ folgte, zwei mächtige Dramen, die Grillparzer mit Begeisterung grüsste, aber freilich die Censur von der Bühne hielt. Es folgten 1866 der „Innocenz“, seine berühmteste Novelle, 1873 die Geschichte „Marianne“, das Trauerspiel „Die beiden de Witt“, welche ohne Erfolg das Burgtheater spielte, die „Novellen aus Oesterreich“ 1876, das Trauerspiel „Tempesta“ 1881, „Gedichte“ 1882, „Drei Novellen“ 1883, das Trauerspiel „Thassilo“ 1886, das Volksdrama „Eine Wohlthat“ 1887, die Novellen „Schicksale“ 1888, „Frauenbilder“ 1892, die Novelle „Schloss Kostenitz“, und die „Wiener Elegien“, die im ersten Jahre gleich zwei Auflagen erlebten.

6.

Adalbert von Goldschmidt.

I.

Es wird immer mehr eine Specialität der Franzosen, Deutsche für die Deutschen zu entdecken. Wir erkennen den Werth der Unseren nicht. Wir merken die eigene Grösse nicht, bis sie einen fremden Stempel von auswärts hat. Das Heimische wird verkannt; man weiss es überhaupt nicht, oder man nimmt es nicht ernst. Das Ausland muss es erst vorkauen, wenn es uns schmecken soll.

Catulle Mendès, der köstliche Poet, den Alle lieben, hat jetzt die „Gaea“ von Adalbert von Goldschmidt übersetzt, welche bei Charpentier erscheint. Die Franzosen wittern verlässlich, was die Zeit braucht. Sie fühlen, dass dieses Werk, in seinem Drange auf's Symbolische und zur Vereinigung aller Künste, ein Ereigniss ist.

Die Wiener werden erstaunt sein. Sie hätten das nicht gedacht. Sie kennen ihn, gewiss! Aber sie kümmern sich nicht um seine Kunst. Die Wiener kümmern sich nicht um Wiener.

Jeder kennt ihn. Wer ihn das erstemal sieht, fragt. Und man vergisst ihn nicht wieder. Er fällt auf. Nicht eigentlich so sehr durch die kräftige Schönheit seiner Erscheinung, als vielmehr durch einen besonderen und seltenen Geschmack, der ihr allein gehört, durch eine befremdliche Mischung sonst unverbundener Reize.

Im ersten Moment, wenn man den löwischen Kopf unter den üppigen, weichen Locken das erstemal sieht, wirkt er als der „schöne Mann". Natürlich nicht der schöne Mann vom Friseur, der Geck, von dem die jungen Mädchen träumen, sondern in eine künstlerische Würde gerückt, etwa wie Carolus Duran oder Paul Heyse. Natürliche Anmuth, der hergebrachte Stil des Metiers, wie man sich seit Beethoven eben einen musikalischen Schädel denkt, vielleicht auch ein klein bisschen Coquetterie finden sich zu einem decorativen Effecte. Aber wer sich nähert, wie, wenn er plaudert, die harten und bronzenen Züge sich plötzlich von jedem leisen Wechsel des Geistes geschmeidig verändern und unstät tausend eilige Gefühle spiegeln, empfindet nur noch den Causeur, den hurtigen Taschenspieler des Gespräches, unerschöpflich an immer neuen Drolerien, aber die nicht die steife Grazie des Salons, sondern Gluth und Schwung wie von Sonne und Meer, die bunte Pracht der heissen Länder, was Provençalisches, Andalusisches haben. Er ist keiner von den Causeuren aus dem Gehirn, sondern der üppige Erwerb der Nerven und der Sinne, die unersättlich den Tumult des Lebens in sich schlürfen, sprudelt und zischt in prasselnde Raketen aus. Es ist etwas Dionysisches an ihm, ein jauchzender Drang in die Lust und Fülle

des Lebens, zum Genusse, der an die trunkene Kraft der französischen Romantik erinnert, an die rothe Weste des Gautier und den ungestümen Taumel des Delacroix. Und der Intime endlich, der in seine heimlichen Stunden lauscht, findet hinter der heiteren und leichten Anmuth und im Grunde aller lauten Freude eine tiefe, schwere Qual, eine unverwindliche Marter der Seele, nicht durch irgend ein Schicksal, sondern durch den wilden Zwang faustischer Begierden, welche in die letzte Wahrheit aller Dinge und zur Erkenntniss der verwehrten Räthsel wollen.

Diese drei Schichten sind in seiner Natur. Und sie sind ganz eben so auch in seiner Kunst. Der Salon ist in ihr, mit dem leisen, knisternden Frou Frou der vornehmen Freuden und manchmal klingt ein Lied wie nach flirtenden Comtessen. Der grosse Athem des Lebens ist in ihr, etwas Strotzendes von Kräften und von Trieben. Und ein ungeheurer Drang über die irdischen Grenzen, an das Ende des Menschlichen, in das ewige Geheimniss ist in ihr.

Darum kann ihm auch für soviel Drang und Fülle der Gefühle, der Gedanken, eine einzelne Kunst nicht genügen. Er träumt eine reichere, neue, unerhörte, die in Eintracht verbände, was sonst getrennt und für sich war. Er träumt einen Künstler, der zugleich Musiker, Maler und Dichter wäre. Er träumt ein Wunder, in dem die Sonderung der Künste aufgehoben und gerade darum jede einzelne nur desto köstlicher bewährt wäre. Und wenn irgendwo, sind an ihm die ersten Zeichen und Versprechungen dieser neuen Kunst, dieser neuen Künstler, welche viele dunkel und heiss begehren.

Er ist nicht bloss Musiker. Er ist ebenso Dichter. Und in den Worten, in den Tönen, die zur Farbe drängen, fühlt man den Maler. Aber über dem Musiker, über dem Dichter, über dem Maler bleibt ein eigener und freier Geist, der ordnet, lenkt, gebietet. Er ist mehr als die

Summe dieser drei Künste. Sie gehorchen einer höheren Führung.

Darin ist die Bedeutung der „Gaea“ für seine besondere Kunst, weil diese ungeheure Rechnung mit Himmel und Erde, Leben und Tod, Hoffnung und Verzweiflung, indem sie alle Künste unter einer Idee verbindet, die Dominante seiner Natur gibt. Für die Kunst überhaupt, weil sie die beiden heftigen Triebe dieser neuen Zeit vereint, den Drang nach einer Kunst, in der alle Künste wären, und den Drang nach den Symbolen.

Ich zweifle nicht, dass auch die Wiener das, sobald es ihnen die Franzosen sagen, begreifen werden. Sie hätten es aber billiger haben können.

II.

Die „Gaea“ des Adalbert von Goldschmidt hat jetzt Catulle Mendès übersetzt.*) In Berlin hat sie Emanuel Reicher gelesen. So gewinnt sie überall schon ihre wachsenden Gemeinden heftiger Verehrer, die nicht rasten werden, bis irgendwie eine Vorstellung des grossen Werkes erfolgt, das Malerei, Musik und Dichtung umfasst.

Das ist doch eigentlich seltsam. Ein Werk, das lange ruht, in der Heimath verschmäht wird, aber dann draussen plötzlich Freunde und Helfer findet. Und es ist seltsam, das gerade diese zwei führen, Catulle Mendès und Emanuel Reicher.

Mendès ist gewiss ein köstlicher Poet; manches seiner süssen, fliedermilden Lieder, manches holde Märchen, so raffinirt naiv, kann nicht vergehen. Aber dem Richter, der später einmal die Rechnung dieser Zeit zieht und die Verdienste eines jeden misst, wird er vor Allem als der grosse Mittler der Moderne gelten, der mit einer Empfänglichkeit und Empfindlichkeit, die an Diderot gemahnen, die neuen Wünsche, die im Geschmacke keimen, gleich vernahm und immer unter

*) Bei G. Charpentier r. E. Fasquelle, Paris 1894.

den ersten jeden Wechsel in den Bedürfnissen der Kunst erkannte. Es ist neben dem stillen Sänger vergangener Abenteuer in ihm ein ungeduldiger Horcher nach der Zukunft, und der Stifter des „Parnass“, der der Reihe nach für den Naturalismus, für Richard Wagner und für die Décadence stand, ist heute noch immer mit der Jugend, ein unermüdlicher Werber für jede Neuerung.

Ganz ähnlich Emanuel Reicher. Er hat, als der erste, der statt starrer fertiger Masken die lebendige Entwicklung der Charaktere spielte, seinen Platz in der Geschichte der deutschen Schauspielerei. Aber man wird vielleicht noch dankbarer rühmen, wie er mit verlässlicher Witterung für die neuen Begierden des Geistes immer den bestrittenen Formen der jungen Kunst geholfen hat, der tapfere Kämpfer für Ibsen und Strindberg, der unlöslich mit der Première der „Gespenster“ und des „Vaters“ verbunden ist, der Entdecker von Arno Holz und Gerhart Hauptmann, der Kopf und das Herz jener grossen Bewegung um die Berliner freie Bühne.

Wenn ich mich nun erinnere, dass diese zwei ihre Liebe stets an Werke wenden, welche einen neuen Trieb des Geschmackes treffen, und wenn ich dann auf die zähe, unnachgiebige Gewalt merke, die mich immer wieder, immer wieder zu dieser wunderlichen, tiefen Dichtung drängt, so kann ich es mir nicht anders erklären, als dass sie Muster und Vorbild, Wunsch und Ahnung einer kommenden Kunst ist, die lange schon in allen Nerven und Sinnen dunkel sich regt. Hellere, wirksamere Gestalten folgen ihr vielleicht bald. Aber sie wird doch immer die erste gewesen sein.

Diese Form, die aus ihr kommen wird, möchte ich finden. Ich will nicht ihren künstlerischen Reiz, die schwüle Pracht des üppigen Wuchses, die königliche Anmuth ihrer Reden zeigen. Ich will nicht den

grossen adeligen Menschen zeigen, den sie feierlich verkündet. Ich will nur ihre Geltung in der Entwicklung zeigen, was denn eigentlich der neue Werth an ihr ist, der lange von allen begehrt, aber sonst noch von keinem erfüllt ward. Eine Erzählung ihres Verlaufes, wie Gaea, von den Dämonen des Feuers und des Wassers gezeugt, aus dem Chaos steigt, nach dem Strahle des grossen Geistes begehrt, über die Felsen der fahlen Erde irrt, aber mit ihr unter dem Kusse des Eros zur Jugend und Lust erwacht und Kadmos, den Menschen, gebiert, der „Erkenntniss" will, seine eigene Welt, frei von den Gesetzen der Natur, seinen eigenen Himmel und seine eigene Hölle heischt, ohne Rast nach trügerischen Scheinen, die entweichen, greift, aber doch von der Schönheit endlich ins Irdische zurück, zur Freiheit gerettet wird, bis nach seinem sanften, leichten, von reinen, stillen und marmorenen Gefühlen weiss verklärten Tode die erblindete Mutter müde wieder zum Chaos kehrt, wo unerschöpflich die grossen Triebe ohne Ende kreisen und der ewige Fluss der Kräfte nicht mehr stockt — solche Erzählung muss ich mir versagen. Nur was eigentlich das Neue an ihr ist, möchte ich suchen.

Zuerst könnte man es für ein Werk mehr in der Reihe gegen den Naturalismus halten. Man könnte die Neuerung, die es den Empfänglichen bringt, in seiner entschiedenen Freiheit vom Naturalismus vermuthen. Diese Losung wird ja jetzt, seit etwa drei Jahren, immer heftiger verkündet. Keiner wagt sich mehr zu seinem Dogma zu bekennen. Man will aus der äusseren wieder in die innere Welt. Sich selber auszudrücken, das Heimlichste zu geben, aus dem Kern der eigenen Wünsche eine schönere Schöpfung zu gestalten, ist jetzt der Drang. Dahin möchte nach dem ersten Urtheil das Werk wohl gehören. Und jene geschwinden Pathen, die keine Entwicklung geduldig erwarten können, werden auch sicherlich wieder gleich

mit dem Namen des Symbolismus da sein, der doch gar nicht passt. Was heute symbolistisch heisst, und die Weise dieses Werkes haben gar nichts gemein.

Was heute symbolistisch heisst, ist nichts als die pedantische Umkehr des Naturalismus. Man dreht den Naturalismus um, stellt ihn auf den Kopf und nimmt das Contradictorische von ihm. Nach diesem bequemen Recepte wird verfahren. Dem Naturalismus gilt die äussere Wirklichkeit allein: also gilt dem Symbolismus allein die innere Menschlichkeit. Dem Naturalismus ist das Menschliche nur Mittel für das Wirkliche, zur Zierde der Staffage: also ist dem Symbolismus das Wirkliche nur Mittel für das Menschliche, zum Reiz der Nerven. Dem Naturalismus kommen die Stimmungen aus den Dingen: also kommen dem Symbolismus die Dinge aus den Stimmungen. So lässt dieser Symbolismus Alles bloss als Reize der Nerven zu und misst jede Wirklichkeit nur an ihrer menschlichen Wirkung. Verschiedenes, das aber auf die Empfindung gleich wirkt, gilt ihm gleich, und um recht deutlich seine Verachtung der Wirklichkeit zu bezeugen, ist es sein Verfahren, jedes Ding durch andere Dinge auszudrücken, die den nämlichen Reiz auf den Nerven verrichten. Er meint irgendein Weib, und er singt von einer Orchidee, weil dieses Weib und diese Orchidee von seinen Nerven gleich empfunden werden, weil sie, wie seine Theoretiker wohl sagen, nervöse Aequivalente sind.

Davon ist in der Gaea keine Spur. Was früher einmal Symbolismus hiess, mag in manchem Punkte auf sie treffen. Mit dem Symbolismus von heute hat sie nichts gemein. Seine Experimente sind ihr fremd. Sie ist von ihm ganz ebenso weit weg wie vom Naturalismus. Und gerade in dieser Entfernung von beiden glaube ich ihr Verdienst, das wirken wird.

Sie überwindet den Ueberwinder des Naturalismus, indem sie ihn mit dem Ueberwundenen versöhnt. Die

waren beide halb. Der Naturalismus floh von den Menschen zur äusseren Welt. Der Symbolismus floh aus der Welt in den inneren Menschen. Und doch konnte der Mensch nicht ohne die Welt, die Welt ohne den Menschen nicht leben. Hier sind sie zur Eintracht gesellt, versöhnlich neben einander: nichts regt sich in der Natur, ohne gleich Gefühl zu werden, und kein Gefühl erwächst, ohne die Natur zu ergreifen; Geschöpf und Schöpfung sind verglichen, suchen sich und finden sich, tönen ineinander. Es ist endlich wieder einmal die grosse Einheit. Es ist keine Ergebung in die Welt, keine Flucht des Menschen. Es ist eine Rechnung des Menschen mit der Welt zum sicheren Verhältniss, bis sich die Fragen lösen.

Das Verhältniss des Menschen zur Welt ist sein Stil. Das scheint mir hier das Neue, dem die anderen folgen werden. Nach Stil begehren jetzt alle. Assyrisches, Byzantisches, Japanisches wird, weil es Stil hat, mit Eifer versucht. Aber es bleibt fremd und unerlebt. Der Naturalist, der sich ohne Rest an die Natur liefert, hat keinen Stil, und der Decadent, der ohne Natur künstlich für sich selber ist, kann auch keinen haben, weil Stil der Klang des Menschen mit der Erde ist. Nur wer seinen eigenen Sinn an der Welt erkannt und den Sinn der Welt aus sich selber gedeutet hat, kann Stil gewinnen. Vielleicht lehrt das die Gaea den einen oder die anderen. Das ist, meine ich, in der Entwicklung ihr Beruf.

III.

Ich war in Berlin, als Emanuel Reicher die „Gaea“ des Adalbert von Goldschmidt las. Ich liebe dieseStadt sonst wenig,weil sie mir kalt und spöttisch, ohne die weiche Güte inniger Schönheit scheint, die der Wiener nicht entbehren mag. Aber dabei wollte ich durchaus nicht fehlen. Nicht weil das Werk eines Freundes

entschieden wurde, das auf mich mehr als irgend ein anderes der letzten zehn Jahren in Deutschland gewirkt hat; sondern weil ich das Gefühl mit allem Fleisse nicht verwinden konnte, dass hier noch ganz was Anders als eine einzelne Schöpfung entschieden würde: ein Stückchen unserer litterarischen Zukunft, vielleicht sogar der Rang Berlins in der Führung des Geistes. Für viele Fragen um unsere Entwicklung schien es mir die Probe.

Damals, als vor etwa acht Jahren das von den Künsten unbeachtete Berlin auf einmal Grossstadt im Geiste wurde, indem es zuerst in Deutschland und gegen das übrige Deutschland dem Naturalismus zum Siege half, da glaubten die Berliner sich plötzlich an der Spitze der deutschen Entwicklung und immer noch rühmen sie stolz ihren nervösen Drang nach vorwärts, von der Aufführung der „Gespenster“ ohne Rast über die „Freie Bühne“ bis zur Eroberung der grossen Theater durch die neue Schule. Mir aber wollte es von Anfang an vielmehr scheinen, als hätten sich nur zufällig dieses einemal das augenblickliche Bedürfniss der Zeit und das ewige Bedürfniss dieser Stadt getroffen, indem der nüchterne, pedantische Naturalismus, der Alles aus dem kritischen Verstande besorgt und jede andere Rücksicht, jede unlogische Regung von Gefühl und Stimmung schweigen lässt, vortrefflich mit ihrer Ueberlieferung stimmte, die von Nicolai her unveränderlich die gleiche geblieben. Als die Dichtung naturalistisch und eine Thätigkeit des Fleisses, des Verstandes wurde, eine Sitzarbeit der Geduld, da musste die Führung an die Berliner. Aber mit dem Naturalismus wäre sie sicherlich wieder vorbei. Seine Ueberwindung und die Entwicklung zu irgendeiner neuen Poesie müsste ausser und gegen Berlin geschehen. Mancher würde freilich kritische Erkenntniss genug besitzen, sie zu begreifen, ja mit sicheren Argumenten zu verlangen. Zur Erfüllung hätten sie niemals die Kraft. So schien mir

die unvermuthliche Herrschaft der Berliner erklärlich. So schien mir ein jäher Fall aus ihrem raschen Glücke unvermeidlich.

Ich wartete mit Neugier. Es musste sich jetzt bald zeigen. Ueberall in Europa ist der Naturalismus fertig. Man will nichts mehr von ihm wissen. Der Geschmack wendet sich von ihm. Andere Wünsche erwachsen. Ueberall ist wieder ein heftiges Suchen. Noch irren viele und stammeln ohne Rath. Nirgends winkt Klarheit. Aber überall drängt eine unaufhaltsame Begierde aus der gemeinen Deutlichkeit der rohen Dinge weg zu edleren Gestalten reiner, erdenfremder Träume. Man hat viele Losungen und Worte ausgegeben. Aber noch fehlt die rechte That.

Ich habe neulich gezeigt, was mir die „Gaea“ gerade an diesem Punkte der Entwicklung zu bedeuten scheint. Sie ist vielleicht nur ein schwacher Erstling jener grossen neuen Kunst, die, ohne an nervöse Kitzel zu entschweifen, die enge Verständlichkeit und Weltlichkeit des Naturalismus überwinden und wieder Stil bringen wird. Mit mancherlei noch bleibt sie im Vergangenen befangen. Aber alle neuen Wünsche des dunklen Dranges in die Zukunft sind in ihr, und um sie wird zuerst der nächste Kampf sein. Ich weiss kein anderes Werk in Deutschland.

Man halte nun diese zwei Meinungen zusammen: die Meinung, dass das Ende des Naturalismus auch das Ende der Berliner Vorherrschaft im deutschen Geiste würde, und die Meinung, dass die „Gaea“ das Ende des Naturalismus bedeutet. Und man wird verstehen, dass mir die Reicher'sche Vorlesung für ein Ereigniss gelten musste. Aber man wird auch verstehen, dass ich wenig Hoffnung auf sie setzte. Ich erwartete keinen Sieg. Ich fürchtete einen Scandal.

Ich erwartete allerdings viele Achtung, grossen Eifer, weil sie in dieser Stadt einen glücklichen

Instinct, wann und wo Neues sich regt, und eine unnachgiebige Begierde haben, dabei um keinen Preis zu fehlen. Ich erwartete auch Verständniss bei einigen kritischen Köpfen, die, ohne dem Werke mit dem Gefühle zu folgen, es doch mit dem Verstande gerecht erklären und wahrscheinlich in eine handsame ästhetische Formel bringen würden. Aber ich erwartete eine wachsende Verwunderung, ja Erbitterung der Menge, die es bald geradezu als gegen ihre Herrschaft, als einen Feind empfinden müsste.

Und ich fürchtete, aufrichtig gestanden, für Emanuel Reicher. Ich schätze diesen Künstler sehr. Er hat sich mit Geist, Geschmack und Verstand allmählig eine ganz eigene neue Technik aus sich entwickelt, und im naturalistischen Stile darf er wohl der Meister heissen. Aber wie sollte er mit dieser Gabe, in knappen, halben, scheuen Zeichen die kümmerlichen, dürftigen Gestalten der kleinen Menschlichkeit zu formen, wie sollte er damit dem ungeheuren Drange, der wilden Grösse dieser zügellosen Phantasie genügen, die Uebermenschliches begehrt, Uebermenschliches verkündet, übermenschlich will und thut? Es war schon bewundernswerth, dass er Schwung genug und Empfänglichkeit hatte, nur überhaupt das Neue dieser anderen Kunst zu ahnen. Aber dass er ihr, die ihm so fremd war, auch noch selber als ein gefügiges Mittel ihres Sinnes dienen wollte, das schien mir doch über seine Kraft.

Diese sehr kluge und psychologisch überaus feine Rechnung ist mir Punkt für Punkt zu schanden geworden. Reicher las vortrefflich, mit einem wirksamen Vereine von Pathos und Natur, in dem seine Weise noch gleichsam aus sich selber von geheimer Weihe geadelt und verklärt schien. Die Hörer lauschten athemlos, und es war am Ende ein jauchzender Enthusiasmus, wie ich lange keinen gehört. Man sagte mir, es sei der grösste Erfolg dieser Saison. Und so bin ich in meiner Berliner Psychologie mit einem Schlage ganz desorientirt.

Das ist sehr seltsam, und, wie ich suchen mag, ich kann es mir schwer erklären. Es müsste denn sein: die Berliner hätten sich aus dem Verstande andere Gefühle anerzogen, die ihrem Wesen fremd, aber durch Erkenntniss geboten sind. Das gibt, wenn man es ein bisschen besinnt, einen gar wunderlichen Process: sie begreifen mit dem Verstande, was ihnen fehlt, um eigentlich Künstler und noch gar von dieser neuen Kunst zu werden, und sie haben sich mit solchem Gehorsam in der Gewalt des Verstandes, dass sie aus ihm, was ihrer Natur im Grunde doch immer versagt war, Leidenschaft, Gefühl, ja naives Pathos sich erzwingen.

Davon sind hier und dort mancherlei Zeichen. Den Naturalismus, der ihnen tief im Blute eingeboren schien, haben sie eilig abgethan. Seine Gemeinde ist gesprengt. Sie erkennen, eifrige Horcher nach den Bedürfnissen im Geiste, dass jetzt ein grosser Wechsel des Geschmackes geschieht. Sie erkennen, dass ihre Zeit der kritischen Kunst vorbei ist. Sie erkennen die mächtige Reaction der Gefühle gegen die Herrschaft des Verstandes. Und es ist nun sehr wunderbar, wie sie diese Reaction gegen den Verstand, die sonst rings aus der Entrüstung der Gefühle quillt, ohne Gefühl logisch aus dem Verstande filtriren, aus dem Verstande künstlich ein Gefühl bereiten, das gegen den Verstand, den sie als unzulängliche Gewalt erkennen, wirken soll.

Es ist fraglich, ob eine so künstliche Zucht des Künstlerischen bis zu schöpferischer Wirkung, zu eigener That gedeihen kann; aber es scheint, dass sie sich mit ihr wenigstens zu einer empfänglichen und bereiten Gastlichkeit für die Kunst, die kommt, überwinden und auch diesem neuen Idealismus, der ihrem Wesen fremd ist, die erste Heimstätte geben.

7.

Loris.

Es war im April, vor drei Jahren, dass ich von Petersburg schied, aus schöner Güte fort, mit dem Gefühle, ich würde sie nicht wieder erleben. Eine trübe, einsame, ängstliche Fahrt in verhängte Zukunft. Und ich sehnte mich nach Sonne, Sommer, Süden.

Endlich war ich wieder in Wien, im Café, über den Blättern, die ich sechs Wochen nicht gesehen: wir waren so analphabetisch glücklich gewesen. Gegenwart, Nation, Freie Bühne, Gesellschaft, Magazin — immer noch die alten Tiraden, immer noch jeder an der gleichen Walze! Man gibt mir die „Moderne Rundschau". Da ist etwas über mich, eine lange Recension. Das auch noch — und meine Sehnsucht nach Sonne! Loris heisst der Herr — was das nur schon für ein Name ist! So kann ein Pudel heissen oder ein herziges Koköttchen, aber freilich ein vornehmer, sehr gekämmter Pudel und eine in den achtbaren Kreisen, wo sie wieder anständig werden, mit Coupé. Es roch nach „Welt" in diesem wunderlichen Namen: er klang so wohlerzogen und manierlich — für einen Kritiker viel zu nobel. Aber egal: hören wir einmal, wie der Kerl schimpft — vielleicht hat er wenigstens eine neue Methode. Und mit dem blasirt mitleidigen Wohlwollen, das man diesen Recensenten schenkt, begann ich.

Da erging es mir sonderbar, gleich nach zwei Sätzen. Ich weiss keinen rechten Ausdruck dafür. Es gab mir plötzlich einen heftigen Klaps — anders kann ich's nicht sagen. Meine Seele blinzelte vor unvermuthetem Lichte. So stellte ich mir den berühmten *coup de foudre* vor, von dem die Romane so viel wissen.

Ich warf bestürzt den Löffel weg und rührte den Kaffee nicht weiter.

Man muss das Elend der deutschen Kritik an den eigenen Nerven erlebt haben, um meine Verblüffung zu begreifen. Da war endlich einmal einer, der nicht nach abgegrasten Phrasen, nicht nach den Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmackes sprach, sondern in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maasse seine Kunst entschied. Da war einmal einer, der die ganze Zeit, wie tausendfältig sie sich widersprechen und bestreiten mag, in seinem Geiste trug, mit jener ängstlichen Gerechtigkeit des Bourget, von dem man gesagt hat, dass er *se croirait berdu d'honneur si une seule manifestation d'art lui était restée incomprise.* Da war endlich ein Psychologe und Psychagoge. Und alles das in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen Anmuth des Lemaitre; mit so viel Grazie wurde ich von ihm zerzauset und zerzupft, dass ich es vielmehr wie eine Liebkosung empfand. Es konnte nur ein Franzose sein, unbedingt.

Nun rannte ich besessen durch die Stadt: Wer ist Loris? Wer ist Loris? Ich traf ein paar Herren von der Redaktion dieser Zeitschrift: um Gotteswillen, wer ist Loris? Ein Franzose, von dem ich nichts wusste — ich schämte mich so tief! Sie lächelten seltsam, gutmüthig von oben, wohlwollend und spöttisch zugleich, wie wenn ein vorlauter „Fratz“ nach dem Christkindel fragt. Und es ist doch natürlich ein Franzose? Da wurde es schon ganz unhöflich, wie sie lachten. Sie machten mich nervös. Aber sie versprachen, dass ich ihn sehen sollte in den allernächsten Tagen . . . und dabei lachten sie noch immer hochvergnügt in sich hinein, wie über einen Hauptspass. Es war aber nichts weiter herauszukriegen, als das es kein Franzose, sondern nur ein simpler Wiener war. — Sie werden schon sehen!

Sondern nur ein simpler Wiener! Es liess mir keine Rast. Ich suchte sein Bild. Das konnte doch keine solche Hexerei sein — ich las den Aufsatz noch einmal und las ihn wieder. Da war eine feinhörige Empfindsamkeit für die leisesten und leichtesten Nuancen tiefer, dunkler Triebe, so vom Stamme der Stendhal und Barrés, und auch in der Liebe des farbigen Wortes, in der Empfänglichkeit für den Geruch der Dinge jüngstes Frankreich; aber darauf eine ausgeglichene, vielleicht sogar absichtlich etwas pedantische, nach den „Wanderjahren" hin kokette Würde, wie das Alter sie liebt, wenn Leid und Freude überwunden sind; eine fast klösterliche Beschaulichkeit und Besonnenheit über der Welt — aber offenbar stieg dieser weisse Mönch gern bisweilen zu Tortoni auf einen *five o'clock* Absynth. Bloss dass es ein simpler Wiener, kein Franzose sein sollte —!

Aber ich kam jetzt schon langsam darauf. Es stimmte schon allmählig. Wir haben diesen Schlag in Oesterreich, wenn er sich freilich meist geflissentlich versteckt und von seiner spröden Schönheit nichts verrathen will, den Schlag der heimlichen Künstler. Ich dachte an Villers, von dem die Briefe eines Unbekannten sind, an Ferdinand von Saar und die Ebner-Eschenbach; das war offenbar seine Race und seine Generation. Nur dass er noch die besondere Note des Boulevard enthielt: er musste lange französisch gelebt haben, um so an Schnitt und Tracht des Geistes durchaus pariserisch zu werden, wozu die Wiener Neigung und Talent besitzen. Ja, ich kannte ihn jetzt ganz genau.

Ich kannte ihn jetzt ganz genau. So zwischen 40 und 50 etwa, in der Reife des Geistes — sonst konnte er diese verzichtende Ruhe nicht haben, welche die Dinge nur noch als fremdes Schauspiel nimmt und nicht mehr begehrt; aus altem Adel augenscheinlich,

wo Schönheit, Maass und Würde mühelose Erbschaft ist; in Kalksburg bei den Jesuiten aufgezogen, daher die dialektische Verve, die logische Akrobatie, das Schachspielerische seines Verstandes. Zwanzigjährig bei unserer Legation in Paris, ein geistreicher Bummler durch alle Raffinements, Viveur im grossen Stile jener wilden Tage — davon klebte an seiner Sprache dieser schwüle, süssliche Parfüm, wie letzter Nachgeschmack am anderen Tage von Champagner, und ich dachte mir ihn gern, wie er damals mit der glücklichen Neugier der Jugend den Musenhof der Prinzess Mathilde streifte, an Flaubert, den Goncourts und Turgenjew vorbei, und jene gelebte Kunst durch die Spalte schimmern sah. Aber dann, nach dem Falle des Reiches, enttäuscht, ernüchtert, müde, vom Dienst weg in einsames Sinnen verzogen, auf langen, langsamen Reisen erweitert und vertieft, ein stiller, heimlich freudiger Dilettant. Jetzt mochte er in einem stadtentrückten Winkel irgendwo seine heiteren Träume verspinnen, zwischen grossen Büchern, tiefen Bildern, seltenen Krystallen, auf stumme Gärten hinaus, von hellen Comtessen verwöhnt, Sonderling, ein bisschen schrullenhaft, manchmal wohl auch ein wenig Poseur, um fremden Gefühlen, unverträglichen Erlebnissen, getrennten Erinnerungen Einheit zu geben, dem inneren Sinne des Lebens beschaulich zugethan, aller vergangenen Schönheit voll und lüstern, eine künftige zu vermuthen. So stand er in jedem Satze — nur wie er wohl bloss auf die närrische Marotte gekommen sein konnte, sich auch um das irre Stammeln der neuen deutschen Kunst zu kümmern, das blieb vorläufig ein Räthsel . . . .

Nächsten Tag wieder im Café. Ich sitze, lese, plausche. Plötzlich schiesst, aus der andern Ecke quer durchs Zimmer, wie von einer Schleuder, ein junger Mann mit unheimlicher Energie auf mich, mir mitten ins Gesicht sozusagen. Ich erschrecke ein wenig; er lacht, gibt mir

die Hand, eine weiche, streichelnde, unwillkürlich caressante Hand der grossen Amoureusen, wie die leise, zähe Schmeichelei verblasster alter Seide, und sagt beruhigend: Ich bin nämlich Loris. Damals muss ich wohl das dümmste Gesicht meines Lebens gemacht haben.

Ganz jung, kaum über zwanzig, und ganz wienerisch. Cherubin — Gontram oder Guy, aber ins Theresianische übersetzt — und Kainz, so etwa lassen sich die Elemente der ersten Empfindung sagen. Das Profil des Dante, nur ein bisschen besänftigt und verwischt, in weicheren, geschmeidigeren Zügen, wie Watteau oder Fragonard es gemalt hätte; aber die Nase, unter der kurzen, schmalen, von glatten Ponnys überfransten Stirne, wie aus Marmor, so hart und entschieden, mit starken, starren, unbeweglichen Flügeln. Braune, lustige, zutrauliche Mädchenaugen, in denen was Sinnendes, Hoffendes und Fragendes mit einer naiven Koketterie, welche die schiefen Blicke von der Seite liebt, vermischt ist; kurze, dicke, ungestalte Lippen, hämisch und grausam, die untere umgestülpt und niederhängend, dass man in das Fleisch der Zähne sieht. Ein feiner, schlanker pagenhafter Leib von turnerischer Anmuth, biegsam wie eine Gerte, und gern in runden Linien ein wenig geneigt, mit den fallenden Schultern der raffinirten Culturen, von ungeduldiger Nervosität, aber die nicht wie jene des Kainz, an den man immer wieder denken muss, aus den Fingern sprüht, sondern in den hastigen Beinen ist, die immer zappeln. Aber vor allem in jeder Geste, jedem Ton, der ganzen Haltung was unsäglich liebes: das gewisse österreichische „lieb", das sich wie ein ewiger Mai in dem linden, lauen, traulichen Accent des Wieners und in seinen Walzern wiegt.

Von diesem Tage fanden wir uns oft und gingen gerne in den Gärten, zwischen Akazien und Jasmin. Er konnte plaudern, leicht, ungesucht, ohne dass er

erst ein Thema brauchte; vom nächsten Wegerich des zufälligen Gespräches seitwärts nach versteckten Gründen, wo in wunderlichen Dolden seltene Gefühle blühen, und zugleich über fünferlei, kunterbunt durcheinander, und wenn er was erzählen will, erzählt er sicher was anderes. Ohne Pose, nur dass er jedem ein besonderes Stück seiner Natur bietet. Ich erkannte ihn jetzt täglich deutlicher und tiefer.

Und nun ist der junge Herr über Nacht auf einmal berühmt; man muss es schon mit solchem grossen Worte nennen. So jäh, so heftig und so weit hat lange nichts in Wien gewirkt als dieser kurze Akt von raschen, scheuen Versen.*) Alle Gruppen der Moderne, sonst so tausendfach entzweit, und die empfindlichsten Hüter der ältesten Schablonen wetteifern an Jubel und Begeisterung. Das geschwinde, flüchtige Gedicht heisst bald das definitive Werk des Naturalismus, bald der Erstling jener künftigen Kunst, die den Naturalismus überwunden haben wird, bald die Wiedergeburt des klassischen Stiles, von dem man sich überhaupt niemals entfernen dürfte — jeder findet seine Kunst darin, die Formel seiner Schönheit. Und es wird wohl eines ebenso richtig sein als das andere.

Ich wäre dem Heftchen ein schlechter Kritiker. Es fehlt mir die Distanz. Ich würde ungerecht im Lobe wie im Tadel. Ich trage aus seiner Natur in diese bunten Reime, was in ihnen vielleicht gar nicht ist, und umgekehrt wieder, indem ich den Ausdruck seiner ganzen Natur von ihnen verlange, finde ich manches dürftig und unzulänglich, das sonst wohl für makellos und ohne Tadel gelten mag. Ich will lieber bloss die zwei Momente sagen, welche diesem Werke und seiner Weise überhaupt solche Besonderheit geben — ich begreife sie noch kaum, aber mir ist, als könnten sie

*) „Gestern“, Studie in einem Akt, in Reimen. Verlag der Modernen Rundschau.

wohl auf die nächsten Probleme der Entwicklung zeigen.

Man sieht es auf den ersten Blick, man hört es an jedem Worte, dass er der Moderne gehört. Er enthält den ganzen Zusammenhang ihrer Triebe, von den Anfängen des Zolaismus bis auf Barrés und Maeterlinck, und ihren unaufhaltsamen Verlauf über sich selber hinaus. Sie sind alle in ihm, in festen, deutlichen Spuren, aber er ist mehr als sie, mehr als jeder einzelne, mehr als ihre Summe. Er ist durchaus neu — weitaus der neueste, welchen ich unter den Deutschen weiss, wie eine vorlaute Weissagung ferner, später Zukunft; aber an ihm fehlt jenes Krampfhafte, Mühsame, Erzwungene der anderen Neuerer. Sein Geist „schwitzt" nicht. Er hat das Fröhliche, das Leichte, das Tänzerische, von dem die Sehnsucht Nitzsche's träumte. Was er berührt, wird Anmuth, Lust und Schönheit. Von den suchenden Qualen weiss er nichts, von den Martern der ungestillten Begierde, die rathlos irrt und sich nicht verstehen kann. In ihm ist kein Ringen und Stürmen und Drängen, kein Zwist von unverträglichen Motiven, kein Hass zwischen erworbenen Wünschen und geerbten Instincten; in ihm ist alles zu heiterer Einheit wirksam ausgesöhnt. Das muthet so klassisch, geradezu hellenisch an, dass er in der Weise der Alten neu ist, als ein müheloser Könner, ohne jenen Rest unbezwungener Räthsel, der quält.

Das andere Moment ist noch seltsamer, noch fremder. Ja — wenn ich ganz aufrichtig sein soll: es ist mir oft unheimlich. Seine grosse Kunst hat kein Gefühl; es gibt in seiner Seele keine sentimentale Partie. Er erlebt nur mit den Nerven, mit den Sinnen, mit dem Gehirne; er empfindet nichts. Er kennt keine Leidenschaft, keinen Elan, kein Pathos. Er sieht auf das Leben und die Welt, als ob er sie von einem fernen Stern aus sähe; so sehen wir auf Pflanzen oder Steine.

Daher jenes Maass, die vollkommene Anmuth, die edle Würde, daher aber auch die Kälte, die *sécheresse,* der ironische Hochmuth seiner Verse.

Eine Natur, die vielleicht grösser wirkt, als sie ist, weil sie das erste Mal das neue Geschlecht von morgen verräth, das selbst die neuesten von heute gar noch nicht einmal ahnen. Ich werde einen zuversichtlichen Instinct nicht los, dass mit ihm die zweite Periode der Moderne beginnt, die das Experimentiren überwinden und uns, an denen sich die erste entwickelt hat, ihrerseits nun als die „Alten" behandeln wird. Das müsste doch eigentlich sehr nett sein. Ich stelle es mir ungemein lustig vor. Unser Geschäft wäre gethan, wir könnten einpacken und uns einmal so recht von Herzen gütlich thun. Ganz ungestört und des besten Gewissens könnten wir „Cyperwein trinken und schöne Mädchen küssen."

Mir scheint, das ist der eigentliche Grund meiner Liebe zu Loris: ich empfinde ihn als Legitimation zu Sekt und Liebe.

8.

G. Macasy.

Mir ist eine wunderliche Sache passirt — wunderlich, das genügt kaum; fast möchte ich lieber sagen: unheimlich. Sie verfolgt mich, quält mich, lässt von meinen Gedanken nicht. Ich weiss keine Lösung. Sie bleibt Räthsel. Ich frage und deute und suche umsonst.

Ich komme neulich heim. Auf dem Tische sind Sendungen. Ich öffne. Der letzte Band von Lavedan,

dem munteren, verschmitzten Acrobaten; eine Sammlung von Kritiken des Paul de Saint Victor, dem Victor Hugo einst geschrieben: *«On écrirait un livre rien que pour vous faire écrire une page»;* und dieses „Vom Dichter zum Philosophen", von Karl Sonnen, ein tiefes und absurdes, jähes und banales, leidenschaftlich konfuses Buch, mit jener stolz verschämten Confusion der Jugend. Dann ein gelbes, dünnes, ungefälliges Heft, ein Drama. Es heisst „Der Prophet" von G. Macasy, in der Wallishausser'schen Sammlung des „Neuen Wiener Theater." Prophet — das ist doch kein Titel. Macasy — das ist auch kein Name. Wallishausser — das ist ja kein Verlag mehr. Da erscheinen sonst der Mord in der Kohlmessergasse und die Vorlesung bei der Hausmeisterin — nein danke. Das kann ich mir schenken. Weiter. Briefe. Wolzogen will in München auf einer „Freien Bühne" Maeterlinck spielen. Da möchte er eine Conference von mir und möchte einen Akt von Loris. Ich bin schon der reine Agent der litterarischen Vermittlung. Nächstens nehme ich Procente. Millionär muss auch nicht schlecht sein und Bismarck sagt, dass sie dem Vaterlande nützen. Gut. Noch ein Brief; eine fremde Schrift, rund, sauber, zierlich — und wieder dieser Name, der kein Name ist: G. Macasy. Er schreibt: „Indem ich mir die Freiheit nehme, Ihnen beifolgende kleine dramatische Arbeit „Der Prophet" zu übersenden, bitte ich, dieselbe als einen schwachen Versuch einer neuen Richtung nicht allzu strenge beurtheilen zu wollen. Man ist hier noch zu sehr in den Naturalismus verstrickt, um auch an andere Gottheiten zu glauben." Ich zögere. Ich verstehe das nicht gleich. Es klingt ein bisschen dunkel. „Man ist hier noch zu sehr in den Naturalismus verstrickt" . . .? Hier? Wo? Wo ist man in den Naturalismus verstrickt? Das möchte ich doch wissen. Ich suche das Datum. Da steht „Mödling den 29. Jänner."

Ah, so ist die Sache! Die Mödlinger sind es! Die Mödlinger sind in den Naturalismus verstrickt! Da wird freilich nichts helfen, als das Ding zu lesen. Es ist bekannt: ich schwärme für exotische Litteraturen.

Und ich habe den Propheten gelesen, in einem Zuge gelesen und wieder gelesen, erstaunt, betroffen, verzweifelt, weil — ja weil! Das ist leicht gefragt. Aber ich kann es nicht sagen. Ich finde die rechte Formel nicht. Ich weiss keinen Vergleich. Nie ist mir Aehnliches geschehen. Ich kann es nicht anders sagen, als dass er als Ibsen wirkt. Nicht wie eine Copie etwa nach Ibsen, im Gehorsam dieses Musters, sondern als ein freies Original des Ibsen, aber eines jüngeren und kühneren und deutlicheren Ibsen freilich, der mit Maeterlinck oder Oscar Wilde geschwärmt und Nietzsche gelesen hätte. Er scheint nicht wie Ibsen, er scheint Ibsen selbst. Jeder Kenner würde, wenn das Schauspiel ohne Namen wäre, gleich auf Ibsen schwören und würde es leicht als den unvermeidlichen Schluss seines Werkes zeigen, als das letzte Wort seiner letzten Wandlung, als das Ende der „Frau vom Meere" und des „Solness". Es ist Rosmersholm wieder, aber dieses alte Drama neu, aus jener zweiten in seine dritte Periode, aus dem Naturalistischen in's Symbolische versetzt.

Es spielt „unweit der Hauptstadt", in dem Landhause des Professors Felix Hannson. Hannson ist Rosmer, der edle, weiche, schwärmerische Rosmer wieder, mit der um sittliche Schönheit und Freude lechzenden Seele. Helene, seine Frau ist todt, nicht wie Beate, die in den Mühlbach ging, sondern an der Schwindsucht von Kummer verzehrt, weil der Gatte den frommen Glauben brach und vom „Rechten und Guten" fiel. Nun schwankt der Aengstliche und zaudert irre. Ihm fehlt der Muth, die alte Lehre ganz von sich zu thun und nur auf sich selber zu hören. Der Pastor Herb, sein Schwager, jener Rektor Kroll, verdüstert seine hellen Triebe, lähmt die Kraft.

Eine unbekannte Person hat an den Professor geschrieben, mit Fragen über seine Bücher. Er antwortet. Der andere fragt wieder. Es wird ein langer Tausch von Briefen. Hannson klagt seine Sorgen, seine Leiden. Da schreibt der Fremde, dass er kommen will: „denn es ist in mir zur Gewissheit geworden, dass Sie mich brauchen können“. Meta kommt. Sie sagt keinen Namen. Niemand weiss von ihr. Es heisst nur: „ich bin von weit her gekommen“. Sie bringt „Licht und Sonnenschein“. Ihre Augen blitzen. Sie mag „die Zimmer nicht, in denen das Dunkel herrscht“. Die alten Sachen, Andenken an Helene und den Vater, verbrennt sie, damit „mit den alten Dingen auch die hässlichen alten Geister“ schwinden: denn „Ihr müsst Euere Vergangenheit tödten, wenn Ihr in Zukunft frei sein wollt“. Jede Erinnerung muss weg. „Wir Menschen sind an nichts so krank und elend als an unserem verflossenen Leben. Wie ein Gespenst steht dieses vor uns und bindet uns die Hände, es legt sich wie ein Schleier vor unsere Augen, so dass wir das Morgenroth der Zukunft nicht sehen können“. Die Vergangenheit muss zwingen, wer das Glück will: „Sie dürfen keine Vergangenheit haben. Nur die Zukunft soll vor Ihren Blicken stehen, nur so können Sie den Anderen voranschreiten und sie einführen in die Länder der Verheissung“.

Aber die Vergangenheit ist Herb, der Pastor. Ihn muss sie verdrängen. Ihn muss sie zwingen. Mit ihm muss sie um die Seele des Zweifelnden ringen. Sie erliegt. Als Hannson hört, dass sie gesündigt und im Kerker gebüsst hat, da strauchelt sein Muth.

Meta (abwehrend): — und ich bin an demselben Orte gewesen, wovon der Fremde gestern sprach.

Hannson (starrt sie an): Du, Meta?

Meta: Und nun sage Felix, dass Du den Muth hast, Dein Werk durch die That zu beweisen, sage, dass die Liebe, und nur sie allein, uns den höheren Adel verleiht . .

Hannson: Ach, Meta — wo ist nun mein Glaube zu Dir! — Nun hast Du mir den Glauben vernichtet.

Meta: Sprich, Felix, sprich das befreiende Wort! —

Hannson: Ach nun ist alles aus!

Meta: (aufschreiend): Wie! Hast Du nichts Anderes zu sagen?

Hannson (wendet sich ab): Nun habe ich Dich verloren, Meta.

Meta (hält sich taumelnd an den Rand des Tisches): O, mein Lebenswerk . . . (Nach langer Pause legt sie den Ring auf den Tisch.) Dein Ring, Felix: ich trug ihn nicht lange. (Müde lächelnd.) Und nun muss ich Dich verlassen. Herr Pastor, Sie haben Recht, mein Vertrauen auf ihn war zu gross. Professor Hannson kennt nur das erlösende Wort, aber die That, die jenem erst den Werth gibt, die That kennt er nicht. (Sie steigt langsam die Treppe hinauf.)

Sie muss wieder weg. Sie geht wieder hinaus in die Welt. Das Glück zieht wieder fort . . . .

Der Ibsenische Geist ist deutlich. Aber ich möchte noch in den Details die Ibsenische Haltung zeigen. Man höre die erste Scene zwischen dem Pastor und Meta:

Pastor: Ich bin der Schwager des Professors Hannson.

Meta (sieht ihn eigenthümlich an): So? Sie sind Hannson's Schwager? Es freut mich, Sie kennen zu lernen, Herr Pastor.

Pastor: Wenn ich mir nur erklären könnte . . .

Meta (lacht): . . . wie ich hierher gerathen bin?

Pastor: Ja, das ist es gerade, was ich wissen möchte.

Meta: Nun, die Art und Weise, wie ich hergekommen bin, thut ja nichts. Die Hauptsache ist, dass ich da bin.

Pastor (murmelnd): Unerhört . . . (Laut.) Verzeihen Sie meine Gnädige . . . mein Name ist Herb, Pastor Herb, . . . mit wem habe ich die Ehre?

Meta: Ach wie ich heisse, ist ja ganz gleichgiltig, es handelt sich nur darum, dass ich jetzt hier bin.

Pastor: Ah, also ein Geheimniss . . .

Meta: Woraus schliessen Sie das?

Pastor: Darf ich nun noch fragen, warum Sie gerade Ihre Anwesenheit in so auffälliger Weise betonen?

Meta (munter): Ja, Herr Pastor, das hat seinen besonderen Sinn! Denn, wenn ich hier bin, so bedeutet das, dass ich allein hier bin, hier herrsche und regiere, ganz allein, ohne Vasallen und Reichskanzler.

Pastor: Hm! Also eine Art Königin . . .

Meta: Ja, wenn Sie es wollen. Eine die sich ihr Reich aneignet . . .

Pastor: Ohne lang zu fragen, wie ich merke.

Meta (belustigt): Gewiss, so machen es Alle, die sich irgendwo festsetzen wollen.

Pastor (ärgerlich): Aber, wer gibt Ihnen das Recht . . .

Meta: Niemand, Herr Pastor. Das Recht muss man sich ebenfalls nehmen. Und dann vergessen Sie schon wieder, dass ich jetzt hier Königin bin.

Pastor (fährt betroffen auf): Das ist wohl auf mich gemünzt und soll heissen, dass ich nun meiner Wege gehen kann.

Meta (ruhig): Wenn Sie es so auslegen wollen . . . aber entschuldigen Sie,. hier ist es ja zum Ersticken. (Oeffnet die Glasthüre und zieht das Rouleau des Fensters auf.) Sonnenglanz und Lebensfreude thun hier zumeist noth.

Pastor (heftig): Also, man will mich bei Seite schaffen, mich, der ich mich mein Leben lang bemüht habe, in diesem verworrenen Hause Ordnung und Frieden zu schaffen. (Schwer athmend.) Aber da irrt man sich, so leicht geht es denn doch nicht.

Meta (gespannt): Nicht?

Pastor: Nein, meine Gnädige, darauf können Sie rechnen, dass ich nicht der Mann bin, ein halbes Werk zu thun.

Meta: Das ist gut, sehr gut, Herr Pastor. (Sieht ihn an.) So ganz ohne Mühe und Kampf will ich mein Königreich nicht erobert haben.

Pastor: Ist das Ihr Ernst?

Meta: Mein voller Ernst, Herr Pastor. Was ich noch gethan habe, darum ist es mir immer ernst gewesen.

Pastor (mühsam lächelnd): Es macht nur einen so unsäglich wundersamen Eindruck auf mich, dass Sie, Sie, die ich gar nicht kenne, mir hier den Krieg kündigen.

Meta: Nach Ihrer Ansicht gehört dazu wohl ein besonderer Muth! Aber Sie haben das Richtige getroffen. Krieg!

Pastor (ernst): Spielen Sie nicht, fremde Frau, mit so gefährlichen Dingen.

Meta: Nein, nein.

Pastor: Es handelt sich . . .

Meta (lächelnd): Um die Beute, nicht wahr! Nun wohl, die gehört dem Sieger, das weiss ich.

Pastor (fassungslos): Und das passirt hier . . .

Meta: Am helllichten Tage, und ist doch, als ob es nur in den Märchen geschehen sollte. (Tritt vor den Pastor hin.) Aber,

es wird noch besser kommen, hoffe ich, wenn ich meine Mission erst beginne.

Pastor: Ihre Mission?

Meta: Ja, ich habe so gut wie Sie eine Mission.

Pastor: Und die wäre . . .?

Meta (ruhig ihn anblickend): Allen den bösen Geistern heimzuleuchten, die hier lange genug ihr Spiel getrieben haben.

Pastor (nach einer Pause): Das war deutlich, meine Gnädige.

Meta (zum Fenster tretend): Wir müssen wohl klar sehen . . .

Oder dieses Gespräch von Hannson und Meta:

Meta: Lassen wir das jetzt, Professor. Sehen Sie nur, wie herrlich die Sonne in den Westen hinabsinkt, gleich einem glühenden, flammenden Ball. Sie haben lange keine Sonne gesehen und kein lichtes mildes Abendroth.

Hannson: Ja, ja, in Dämmerung sind meine Tage dahingeflossen und in trauriger Einsamkeit.

Meta: Warum nur! Sagen Sie mir, warum Sie sich so abgekehrt haben.

Hannson: Nein, verlangen Sie nur das nicht zu wissen.

Meta: Wie, Professor . . . soll der Arzt die Krankheit nicht kennen?

Hannson (halblaut): Es ist eine entsetzliche Krankheit, von der Sie in Ihrem sonnigen, fröhlichen Leben . . .

Meta (rasch): Wer sagt Ihnen das?

Hannson: Von der Sie keine Ahnung haben.

Meta: Wer hat Sie zuerst darauf aufmerksam gemacht, auf diese Ihre Krankheit?

Hannson: Christian war es. Er bemerkte zuerst alle die Anzeichen, sowie er sie an meinem armen Vater gesehen.

Meta: Ah, also ein Uebel vom Vater her?

Hannson (gedrückt): Ja. In der ersten Jugend achtete ich nicht darauf, und auch später nicht, als ich mit Helene so glücklich war.

Meta: Ich kann mir denken, dass Sie damals nicht Zeit dazu hatten, auf irgend ein Leid zu achten.

Hannson: Es hat sich wohl auch erst später herausgebildet . . .

Meta: Nach dem Tode Ihrer ersten Frau . . .

Hannson (verwundert): Meiner ersten . . .

Meta: Nun nach Helenens Tod. Was kam da?

Hannson (sieht sie an): Da kamen die Geister zu mir — die bösen Geister dieses Hauses.

Meta: Nun? Und? Konnten Sie sich dieser Geister nicht erwehren?

Hannson: Nein, Meta, gegen sie gibt es keine Hilfe, denn sie setzen sich im Verstande fest und rauben uns die Kraft und den Muth, und alle die klugen Gedanken.

Meta: Das war freilich schlimm für Sie.

Hannson: Es war grauenhaft, Meta. Um die Zeit der Dämmerung steigen sie vor mir auf . . . Der Geist des Vaters, der sich dort unten im Garten erschossen hat . . .

Meta: Wie? Das hat Ihr Vater gethan?

Hannson: Ja. Er konnte sein Elend nicht mehr ertragen. Und Helenens Geist stand daneben und blickte mich so vorwurfsvoll an.

Meta: Sie war wohl eine fromme Seele, diese Helene?

Hannson: Ja, sie war still und sanft und nie fröhlich.

Meta: Und Sie liebten sie?

Hannson: Ja doch! Wundert Sie das?

Meta: Ein wenig, dass Sie, der freie Denker und kühne Forscher, diesen blassen Engel liebten.

Hannson: Vielleicht war es der Gegensatz . . .

Meta: Aber erzählen Sie weiter. Was geschah da, in den Stunden der Dämmerung?

Hannson: Ach, Meta, können Sie sich in die Empfindungen eines Menschen hineinleben, der das Verhängniss über sich hereinbrechen sieht, dem die Dämonen, die entsetzlichen Nachtgeister schon ins Auge grinsen . . . sehen Sie, da schrie ich auf in tödtlicher Angst und dachte . . . Alles! Alles! nur das nicht, nur nicht der Nacht des Geistes verfallen. Da kam der Pastor und rief mir zu: Bete, Mensch, und kehre zum verlorenen Glauben zurück. In ihm ist Frieden und Erbarmen.

Meta (athemlos): Und Sie . . .

Hannson (schwermüthig lächelnd): Ja, Meta . . . ich betete, ich, der ich es seit meiner Jugend nicht mehr gethan. Und wahrlich, es kam eine Art von Ruhe über mich, die Gespenster wichen zurück . . . aber auch das Leben . . . es gab keine Sonne mehr und keine wilden, stürmenden Freuden, es gab keinen Drang nach Wahrheit und Erkenntniss und keinen Muth, danach zu fragen.

Meta: Und so habe ich Sie getroffen.

Hannson: Ach, Meta, was soll daraus werden?

Meta: Sie haben wohl Angst, dass die bösen Geister wieder einziehen? Der unglückliche Vater und die todte Frau. Aber Sie sollen sehen, dass wir die vertreiben. (Leise.) Denn mich, müssen Sie wissen, mich fürchten sie . . . in meine Nähe

wagen sich diese nächtig scheuen Wesen nicht, (lacht auf) ich glaube nicht an ihre Gewalt. Und auch Sie sollen es nicht mehr.

Diese Proben zeigen, was ich in keine kritische Formel zu bringen weiss: jene Identität mit Ibsen, wunderlich, unheimlich. Es ist nicht wie etwa in den Anfängen des Gerhart Hauptmann, geflissentliche Folge, die gewaltsam äfft. Es ist ungesuchte, freie Gleichung, aber mit einem reifen, geläuterten und noch über den Solness entwachsenen Ibsen freilich, der das Suchen, Schwanken und Verzagen zwingt und die naturalistischen Formen den Symbolen dienen lässt, indem hier jede Rede, jede Handlung immer nur Variation und Exegese dieses dunklen Sinnes ist, dass das Glück allein der Schuld, welche trotzig die Sitte und alle Vergangenheit bricht, gelingen und allein einem verbrecherischen Gewissen bleiben kann.

Ich habe dann dem Dichter geschrieben, nach seinen Anfängen gefragt, um andere Werke gebeten. Er erzählt: „Ihrem Wunsche, meine frühere litterarische Thätigkeit kennen zu lernen, gemäss, erlaube ich mir Ihnen das dreiaktige Schauspiel „Heimkehr“ als das einzige zu übersenden, das momentan in meinem Besitze ist. Ich habe dasselbe vor zwei Jahren geschrieben, wusste aber keine Verwendung dafür. Spätere Stücke, „Die Familie“, Schauspiel in fünf Aufzügen, „Das Paradies des Lebens“, Schauspiel in vier Aufzügen, und „Morgenroth“, Drama in drei Aufzügen, habe ich einigen Herren nach Vollendung im Manuscripte zur Begutachtung gesendet, allein niemals eine Nachricht hievon erhalten. Zwei noch früher verfasste Stücke „Hanna“ (fünf Aufzüge) und „Helser's Sohn“ müssen noch im Besitze Wiener Theaterdirektionen sein.“ Aus dieser „Heimkehr“, einem schlechtweg naturalistischen, ein bisschen breiten, unentschiedenen Stücke, etwa in der Art der Erstlinge von Max Halbe, will ich auch eine Scene geben, die ihn in die Litteratur stellt und

den Künstler verbürgt: zwischen der Heldin Lora und dem alten Bezirksrichter Rütling.

Rütling: Uns kann es recht sein. (Zu Lora.) Die bestechen wir, nicht wahr? — (Haller lachend ab.)

Rütling (nach einer Pause): Nun? Was jetzt? — (Macht die Bewegung des Clavierspielens.) — keine Fortsetzung?

Lora: Nein! Ich danke! — (Schlägt den Deckel zu.) — Plauschen wir eins! (Steht auf.) Aber da ist's nicht gemüthlich. —

Rütling (ebenfalls aufstehend): Nun, wo denn?

Lora: Dort zum Ofen. Dort ist's hübsch warm. — (Beide gehen hin.)

Rütling: Sie haben's auch wirklich so lauschig . . .

Lora: Nicht wahr? — Ich verlang mir's gar nicht, auszugehen.

Rütling: Ist bei dem Wetter auch kein Vergnügen. (Lehnt sich behaglich zurück.) Dagegen hier, im warmen Winkel, und hinausschau'n wie die Flocken um's Fenster tanzen, wie sie der Wind durcheinander jagt, sausend und pfeifend . . und die Dämmerung dazu, so'n melancholisches Halbdunkel, aus dem sich alles machen lässt, was man will — schön still rings umher, kein Laut, als das Pfeifen und Sausen des Windes und das Ticken der Uhr dort drüben — — und allenfalls das eigene Herz, . . das ist so die richtige Stimmung . . . Da verlangt man sich die ganze übrige Welt nicht mehr . . man hat an sich selber genug . . .

Lora: Und eins haben Sie vergessen . . . . das gehört auch dazu . . . eine leise Stimme im Innern, — aber wirklich ganz leise ganz flüsternd . . die erzählt . . von vergangenen Dingen, heiteren und traurigen, — und die alles kritisirt, was man gethan hat, Gutes und Schlechtes, Schönes und Hässliches . . . und diese grübelnde Stimme bohrt sich immer tiefer und tiefer, auf die letzten, dunklen, wunden Punkte aus der Vergangenheit und sie holt alles hervor und erzählt es, malt es aus, — so dass in der Dämmerung die Bilder aufsteigen, — von Personen und Ereignissen, — von verhassten und geliebten Menschen . . . alles, alles . . und wie die Uhr tickt . . eins, zwei, drei . . . so wechseln auch die Bilder . . eines jagt das andere, . . schattenhaft tauchen sie unter und wieder neue kommen herauf und die Stimme im Innern spricht den Text dazu und der Wind draussen pfeift die Melodien.

Rütling: Ja Ja! — Das sind die Andachtstunden der Seele, . . wie Sie sich darauf verstehen, Frau Lora! — Wie Sie das zu schildern wissen! — Man könnte fast glauben, Sie hätten selber . . .

Lora: Solche Stunden? Warum nicht?

Rütling: Warum nicht? Weil das eben nur ganz besondere Menschen sind, die sie haben . . . solche die ein Schicksal durchlebt . . die einen grossen Schmerz durchlitten — wissen Sie denn das auch?

Lora: O doch! — Aber sehen Sie . . . ich . Gott! — ich denk' mir das Alles bloss so . . . denn ich hab' wahrlich nichts erlebt, was lohnte . . .

Rütling: So? Wie Sie das sagen! — Wirklich gar nichts?

Lora: Nein! — Was denn auch? Früher. da lebte ich so dahin, einen Tag wie den anderen, — ich spürte fast nicht einmal etwas davon . . Hernach kam eine kleine Aufregung, eine kleine Verschiebung bloss, — vom Parterre unten hier herauf in den ersten Stock, — das war das Ganze! — Und nun wieder der alte Gang — das alte ausgewerkelte Lied . . . wieder dieselben Morgens und Abends . . . Mein Leben! . . Sie, — alter Freund, — das wäre bald geschildert . .: ein weisses Blatt Papier und einen Einband darum.

Rütling: Das klingt nicht heiter! —

Lora: Kommt mir auch manchmal so vor. Aber, was will man machen? — Man muss sich höchstens damit trösten, dass es überhaupt nicht viel Heiterkeiten gibt, und das Wenige zusammensuchen, was wirklich danach aussieht, als ob's heiter wäre. So könnte man sich doch zuletzt in das selige Bewusstsein hineinlullen, dass man auch „mitgemacht hat in Glück und Zufriedenheit, in Leben und Liebe". — — — — Aber das ist eine saure Arbeit, — die erspar' ich mir. (Es entsteht eine längere Pause.)

Rütling (lächelnd): Da sind wir allmählig recht trist geworden, . . . das geschieht mir bei Ihnen immer so. . . . (Pause.) Schade! —

Lora: Was, schade?

Rütling: Dass ich schon einmal bei Ihnen durchgefallen bin.

Lora (lachend): Können Sie mir das noch immer nicht verzeihen?

Rütling (komisch ernst): Nein! — Glauben Sie mir, *ich* hätte Sie besser verstanden, — als der dumme Ludwig mit seinem feierlichen Gesicht.

Lora: Möglich. Aber das ist nun schon lange *passé*. Sie sehen's ja . . ich komm' mit Ludwig recht gut aus . . und wir zwei sind die besten, alten Freunde von der Welt geworden . . . was wir sonst vielleicht nicht geblieben wären.

9.
Anatole France.

In den Künsten ist heute viel Zwist und Verwirrung. Jeder hat andere Begierden und sie verstehen sich nicht mehr. Sie mögen sich trösten: es geht der Kritik auch nicht besser. Wir haben heute eben so viele Formen der Kritik, als wir Kritiker haben; und vielleicht sogar noch um einige mehr, denn mancher übt gleich zwei oder drei, wie es sich gerade trifft, und kann sich für keine entscheiden.

Da ist zuerst die alte Kritik, die überlieferte Beckmesserei, welche Alles weiss, ganz genau und ganz bestimmt, so viel nur irgendwo im Himmel und auf Erden zu wissen ist, und mit der unerbittlichen Strenge einer positiven Wissenschaft starre und unbeugsame Gebote erlässt. Sie hat einen harten und leidenschaftlichen Glauben, der niemals wankt und durch keinen Zweifel erschüttert wird, an ewige unabänderliche Gesetze der Schönheit, an einen type absolu in allen Künsten, den keine Zeit verwandeln darf. Daran prüft sie Alles. Daher holt sie ihre Vorschriften. Anders weiss sie kein Heil. Es ist noch ganz eben so, wie in der guten alten Zeit, da sich der Kritiker als Herr und Richter aller Künste fühlen durfte, *sorte de procureur de la littérature qui dressait le dossier des méchants ouvrages, et, distributeur de couronnes autant que de châtiments décernait des récompenses aux bons auteurs,* wie Bourget sagt. Sie stimmt freilich mit dem veränderten Denken nicht mehr recht, das uns die neue Naturwissenschaft gibt. Aber sie ist so bequem und handsam, dass man um sie keine Angst zu haben braucht: sie wird nicht so bald verderben. Vorläufig

ist sie noch überall, in allen Schulen. Ihr gehört Brunetière, der Meister der akademischen Schablone; ihr gehört Zola, der naturalistische Aufrührer und Empörer; ihr gehört Huysmans, der seitwärts in steiler Einsamkeit mystisch verträumte Décadent. Jeder hat seine besondere Formel, aber in allen ist der gleiche Geist, eigenwillig, herrschsüchtig, unduldsam. Jeder ist unfehlbar und alle Anderen sind natürlich verirrte Ketzer, die einfach verbrannt werden müssen.

Das veränderte Denken will von freien, verantwortlichen Thaten nichts mehr wissen. Wir werden bald im Leben jedes Verbrechen verzeihen, indem wir es aus seinen Gründen begreifen. Wie soll da in der Kunst jene alte Strenge noch länger währen? Wir glauben, dass Alles, wie es ist, nothwendig ist, und wir glauben, dass Alles rastlos wird und wieder vergeht. Wechsel und Entwicklung ist überall ohne Ende. Die Wahrheit von heute ist morgen Lüge und jede Schönheit lebt kurz. Wir haben keine Macht über das grosse Räthsel. Erkennen und begreifen, was rings geschieht, ohne den eigenen Willen vermessen einzumischen — das ist Alles. Der gesetzgeberischen Herrlichkeit der souveränen Vernunft trauen wir nicht mehr. Sie soll nicht bestimmen; sie soll bloss verstehen. Aus diesen Gedanken ist eine neue Kritik geworden.

Sie hat mancherlei Formen. Da ist zunächst, wie Bourget sie heisst, die *école d'investigation exacte et de documents précis*. Balzac nennt sie *l'histoire naturelle des coeurs*. Sainte-Beuve hat das Wort: *Histoire naturelle des esprits*. Der Namen sind viele. Aber es ist immer dasselbe Ding. Ihr erstes Beispiel war die *Histoire de la littérature anglaise* des Taine. Sie sucht aus dem Werke den Künstler, um aus dem Künstler die Zeit zu suchen. Der Kritiker wird erst zum Psychologen, damit der Psychologe am Ende zum *Historien de la vie morale* werde. Bourget ist heute ihr Meister.

Dann sind Andere. Die wollen nicht gleich die ganze Zeit. Der Einzelne genügt ihnen. Gerade das Persönliche reizt sie, die besondere Vision der Welt, die einem Künstler gehört, seine besondere Art zu sehen, zu hören, zu fühlen. Sie nehmen ein Werk und lauschen, mit feinen, empfindlichen Sinnen. Die Impressionen, welche aus ihm rieseln, verzeichnen sie sorgsam und aus den Wirkungen, welche sie von ihm empfangen, bestimmen sie die Wirkung, die er selbst von den Dingen empfängt. Am Ende haben sie ihn ganz, wie er ist, seine Form, seine Nerven, sein Gehirn, sein Temperament, sein Verhältniss zur Welt. Sonst wollen sie nichts. Sie sind nur neugierig, wie der Künstler ist, und selbst was ihr Geschmack an ihm als widerliche Fehler empfindet, wird ihnen lieb und werth, wenn es nur seine Natur recht deutlich verräth. Von diesen ist Jules Lemaitre. Bei uns ist die Marholm von ihnen; und auch Maximilian Harden würde unter sie kommen, wenn ein Zufall ihm seinen Hang zu liebenswürdiger Bosheit nimmt.

Und endlich gibt es noch eine Form der Kritik. Die ist ganz bescheiden. An Gesetze denkt sie nicht. Sie schafft auch nicht für die Geschichte. Sie sucht nicht einmal die besondere Natur der einzelnen Künstler. Sie geniesst. Weiter gar nichts. Sie geniesst die Künstler und die Künste und erzählt von ihren Genüssen. Schlichter und aufrichtiger kann man nicht sein. Sie verspricht gar nichts. Aber sie hält sich selbst.

Ihr gehört Anatole France*).

* * *

Ich möchte den jungen Anatole France gekannt haben. Ich will ihn wahrhaftig nicht kränken; aber

*) *«La vie littéraire.» 1888. Deuxième Série 1890. Troisième Série 1891. Quatrième Série 1892.* Chez Calman Lévy, Paris.

ich glaube: er war romantisch und hatte Pathos. Er hatte stolze, üppige Hoffnungen und versprach sich viel vom Leben, Schönheit und Güte. Und dann wurde es ein langes, schweres Leiden, mit vielen Empörungen, bis auch er sich am Ende in jene *philosophie dégoutée de l'universel néant* ergab.

Er mag lange faustisch gerungen haben. Er hat auch das Glück gesucht und es war nirgends. Er hat auch die Wahrheit gesucht und immer nur den Zweifel gefunden. *«J'ai demandé mon chemin à tous ceux qui, prê.res, savants, sorciers ou philosophes, prétendent savoir la géographie de l'inconnu. Nul n'a pu m'indiquer exactement la bonne voie.»* Da hat er am Ende auch entsagt und verzichtet.

Er glaubt nicht mehr an das Leben. Er traut keiner Wahrheit mehr. Er weiss, *que sur toutes choses il y a beaucoup de vérités, sans qu'une seule de ces vérités soit la verité.* Er weiss, dass wir nichts wissen können. Er zweifelt. Er zweifelt an Allem. Er zweifelt sogar am Zweifel. *«Gardons nous de croire que le dédain soit le comble de la sagesse.»*

Er hofft auch nicht mehr. Er kennt die grosse Qual. Er weiss, dass alles Leben nur Leiden ist. Er sieht den eitlen Wahn aller Sehnsucht. *«Au milieu de l'éternelle illusion qui nous enveloppe, une seule chose est certaine, c'est la souffrance. Elle est la pierre angulaire de la vie. C'est sur elle que l'humanité est fondée comme sur un roc inébranlable. Hors d'elle tout est incertitude. Elle est l'unique témoignage d'une réalité qui nous échappe. Nous savons que nous souffrons et nous ne savons pas autre chose.»* Aber er verzweifelt desswegen nicht. Er empört sich nicht in trotzigen Erbitterungen. Er hadert nicht mit Hohn und Geifer gegen die Schöpfung. Es ist kein Byronismus daraus geworden. Und auch nicht der höhnische und schadenfrohe Spott der Zolaisten, die sich mit Wollust am Geschmacke des Gemeinen gern

berauschen. Denn er liebt immer noch. Er liebt in sich die sanften, stillen Triebe nach dem Guten, nach dem Schönen. Die sind köstlich. Er möchte sie nicht missen. Freilich täuschen auch sie, er weiss es schon, weil Alles nur Schein ist, *dans ce rêve d'une heure qui est la vie,* eilig entgleitender Betrug der Sinne. Aber ihr Schein ist schön und schmeichelt lieblich, und darum liebt er ihre Täuschung. Um jeden Preis möchte er sie bewahren; sonst könnte er nicht mehr leben. Sie vertreiben den tiefen Schmerz mit holden Spielen, der nur eine leichte, ein bisschen blasirte Wehmuth hinterlässt, jenen *ennui commun à toute créature bien née,* wie die Sängerin des Heptameron sagt, das braune Gretchen von Angoulême. Das Gute in sich bestärken, die Illusionen, wenn sie auch freilich keine Wahrheit sind, mit Sorge pflegen und fleissig Enthusiasmen sammeln, wo immer es nur geht, — dahin treibt seine Stimmung. Es ist eine gewollte, philosophisch erzwungene Freude, an der man freilich manchmal die Anstrengung merkt: darum ist es eine *joie triste* — er liebt dieses Wort; und einmal fügt er hinzu: *«Et cela est plus qu'une joie joyeuse».* Darin ist seine ganze Weise, sein ganzer Ton.

Das ist vielleicht ein bisschen inconsequent. Ein deutscher Philosoph würde den unschlüssigen Zauderer bedauern. Eigentlich müsste er schon ganz in den Pyrrhonismus hinein, irgendwo auf einer einsamen Säule, in der dürren Wüste, verächtlich den Rücken gegen das Leben gekehrt und in seine träumende Seele versunken. Das wagt er nicht. Er hat kein Talent zum büssenden Eremiten. *«J'ai eu peur de ces deux mots d'une stérilité formidable: je doute.»* Es könnte ihm die Lust an seinen Gefühlen verderben. An diesen will er nicht deuteln. Sie sind ihm angenehm und schaffen manche lange Freude. Das ist genug.

Ein lustiger Widerspruch, aber der gar nicht so selten ist. Er hat ihn selbst einmal an *Leconte de Lisle*

sehr ergötzlich geschildert. „Dieser Philosoph, der so entschieden das Absolute leugnet, der glaubt, dass Alles relativ und was für den einen gut, für den Andern schlecht ist, und der endlich in allen Dingen nur sieht, was man in ihnen sehen will, dieser nämliche Geist wechselt seine Anschauung plötzlich, wie es sich um seine Kunst handelt. Er bekennt, dass Alles nur Schein und Einbildung ist, aber er zweifelt durchaus nicht, dass dieser oder jener Reim gut ist, von einer absoluten Güte. Er hat von der Kunst eine dogmatische, religiöse, autokratische Meinung. Er erklärt, dass ein schöner Vers immer schön bleiben wird, wenn auch die Sonne längst erloschen und längst kein Mensch mehr auf der Erde ist.“ Ganz so schlimm ist es bei ihm nicht oft. Er weiss es schicklicher zu verbergen. Aber auch hinter seiner hochmüthigen Skepsis steckt ein kindlich treuer Glaube an das Schöne und hinter seinem gutmüthig lächelnden Zweifel lauert eine starke Tyrannei. Er hat *des idées très arrêtées.* Wohlgemerkt: keine verschlossene Lehre, kein unzugängliches System. Davon hält er nicht viel: *je n'ai qu'une confiance médiocre dans les formules métaphysiques. Je crois que nous ne saurons jamais exactement pourquoi une chose est belle.* Niemals möchte er sich irgend einer Schule verschreiben. *Grâce à nos maîtres Sainte-Beuve et Taine, il est permis aujourd'hui d'admirer toutes les formes de beau.* Aber er hat einen starken und entschiedenen Instinct, der nicht nachgibt. Dem gehorcht er unbedingt. Er sagt dann ganz einfach: das gefällt mir eben nicht; oder wie von den Versen der Symbolisten und von der decadenten Prosa: das verstehe ich nicht. Damit ist die Sache schon abgethan. Wenn er keinen Genuss davon hat, kümmert er sich nicht weiter.

Wenn man sich das Alles zusammenrechnet: eine aus vielem Schmerz und bitteren Enttäuschungen erlebte Skepsis, welche jedoch, vielleicht aus Schwäche,

vielleicht gerade aus froher Lebenskraft, ihre letzten Folgen schaut und durch eine sanfte und milde Freude an den schönen Scheinen getröstet wird; daher, ohne Aufruhr und Grimm wider das Leben, vielmehr einen gelassenen und versöhnten *pessimisme doux et résigné,* der ängstlich alle Illusionen hätschelt; dazu von Natur eine laute und unverwindliche Begierde nach dem Schönen und also am Ende eine lebhafte, durch den Verstand bekräftigte Genusssucht des Geistes — es lässt sich nicht leicht eine Verfassung denken, die dem Gefühle der Kunst günstiger sein könnte.

Die Kunst ist seine Religion. Sie allein macht das Leben erträglich; ja sie macht es festlich und froh. Flaubert konnte sie nicht fanatischer lieben. Aber er verehrt sie nicht mit der schaurigen und unheimlichen Brunst der Symbolisten, welchen sie ein jähes, düsteres Räthsel ist, in schwülen Wolken über dem Irdischen, feindselig gegen den Menschen und unfasslich. Davon weiss er nichts. *«L'art est, par nature, inutile et charmante. Sa fonction est de plaire; il n'en a point d'autre. Il faut qu'il soit aimable sans conditions.»* Er liebt die Kunst, weil sie das Leben verschönt. Er liebt die Kunst um des Genusses willen, und um des Genusses willen übt er die Kritik.

Genuss ist die Absicht seiner Kritik. Nichts weiter. Daraufhin prüft er die Künstler, daran misst er sie. Danach schätzt er sie. Er fragt jedes Werk, welchen Genuss es ihm gewähren kann. Diesen berichtet er, und er berichtet auch gern von dem anderen Genuss, den er selber aus Eigenem hinzugefügt hat, den hält er eigentlich sogar noch für wichtiger. *«Tous les livres en général et même les plus admirables me paraissent infiniment moins précieux par ce qu'ils contiennent que par ce qu'y met celui qui les lit.»* Die Schule des Künstlers, seine besondere Art, seine Technik kümmern ihn wenig. *«Les conditions techniques dans lesquelles s'élaborent les romans*

et les poémes ne m'intérressent, je l'avoue, que très médiocrement.» Er spricht nur immer von sich selbst, von seinen Stimmungen und seinen Gefühlen. *«Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs d'oeuvre . . . . Pour être franc, le critique devrait dire: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe. C'est une assez belle occasion.»* Die Anderen, meint er, thun auch nichts Anderes; sie sind nur nicht ehrlich genug, es aufrichtig zu bekennen. Wir können einmal nicht aus uns heraus. *«La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même . . . Nous sommes enfermés dans notre personne comme dans une prison perpétuelle.»*

Er spricht einmal von dem tiefen und geistreichen Buche, das Arsene Darmesteter über die *vie des mots* geschrieben hat. Eigentlich, sagt er, müsste man diese methodische Studie methodisch analysiren. „Aber ich überlasse die Sorge Anderen, welche gelehrter sind als ich. Ich werde mich nicht in die schweren Gedanken des Herrn Darmesteter vertiefen: *Je m'amuserai seulement un peu tout autour.*“ Das ist immer und überall seine Weise. Eine andere Absicht hat er niemals, als allenfalls noch *amuser un moment les âmes délicates et curieuses.* Das eigentlich Kritische fehlt seiner Kritik: *mon affaire n'est point d'analyser les livres: j'ai assez fait quand j'ai suggéré quelque haute curiosité au lecteur bienveillant.*

Es ist die subjektivste und persönlichste Kritik, impressionistisch durch und durch. Sie nimmt ein Werk, verzeichnet die aus ihm empfangenen Stimmungen und theilt sie mit. Das ist ihr ganzes Verfahren. Professorische Naturen werden sagen, dass es das Verfahren eines Dilettanten, und sie werden beweisen, dass auch wieder Renan daran schuld ist. Aber die Laien lieben diese Weise und es lieben sie auch die Künstler. Sie lieben sie, weil sie nachsichtig und milde ist und ein starkes Gefühl der Lächerlichkeit in allen menschlichen

Dingen hat, *comme il faut que tout soit ironie dans cette vie.* Sie lieben sie, weil sie das Gravitätische verschmäht und mit Grazie immer *le ton familier de la causerie et le pas léger de la promenade* behält. Sie lieben sie, weil sie alle Koketterie der vornehmen Gesellschaft und immer wie einen sanften Parfüm aus dem Geflüster schöner Frauen hat.

* * *

Es wird ungefähr sechs Jahre sein, dass Adrien Hébrard, Anatole France zur litterarischen Kritik im *Temps* berief. Heute gilt er für einen Meister. Alle fragen nach seinem Urtheile und sein Ansehen ist gross. Er verträgt sich mit allen Schulen. Zwar Zola beleidigt seine gallische Liebe der *talents ordonnés et lumineux, dont les oeuvres portent en elles cette vertu suprême: la mesure,* aber für Maupassant schwärmt er. Die Symbolisten verspottet er gerne, aber er nennt Joséphin Péladan einen *écrivain de race et maître de sa phrase* und rühmt an seinem Werke *des pages d'une poésie magnifique.* So erbost sich Mancher bisweilen, aber es schätzen ihn alle.

Ein einziges Mal hat er seine ganze Meinung über die Litteratur von heute und von morgen entschieden geformelt. Viele stimmen ihm zu. Es ist in einem Briefe an Charles Morice: „Der Naturalismus hat gleich auf den ersten Satz ein Meisterwerk geschaffen: „Madame Bovary". Und man darf sich darüber nicht täuschen: in vieler Hinsicht war der Naturalismus vortrefflich. Er war eine Rückkehr zur Natur, welche die Romantik ganz närrisch vernachlässigt hatte. Er war die Vergeltung der Vernunft. Nur wollte es das Unglück, dass der Naturalismus bald unter die Herrschaft eines starken, aber engen, groben und rohen Talentes gerieth, das keinen Geschmack hatte und kein Maass. Mit Zola verfiel der Naturalismus sogleich in's Gemeine. Platt und gewöhnlich, jeder geistigen

Schönheit entkleidet, hässlich und dumm, widerte er den feinen Geschmack an. Sie wissen: es gibt keine vernünftigen Reactionen: gerade die nöthigsten sind oft die tollsten. Die Schule von Medan erweckte den Symbolismus. Diese jungen Dichter sind Mystiker. Poesie ohne geheimen Sinn lassen sie nicht zu. Ich weiss nicht ganz genau, was die Zeitgenossen von dem Gedicht des Lycophron hielten; aber es will mir scheinen, dass gewisse Raffinirte von Alexandrien ein ähnliches Gehirn haben mochten, wie heute Herr Mallarme und seine Schüler. Daneben sehe ich eine Gruppe junger Schriftsteller, die sehr verständig und keineswegs Symbolisten sind. Die Einen folgen Emil Zola. Die Anderen, ebenso jung, aber schon origineller, suchen ihr eigenes Ideal. Leider zielen sie allzusehr auf den Effekt und renommiren gern mit ihrer Kraft. Das gehört auch zu den Fehlern der Kunst von heute: sie ist brutal; sie scheut sich nicht, zu beleidigen und zu missfallen. Aber was an den jungen Leuten durchaus gelobt werden muss, das ist ihre Kenntniss der Technik. Sie sind ausgezeichnete Handwerker der Kunst, die ihr Metier im kleinen Finger haben. Ich kenne sehr gebildete unter ihnen, selbst Gelehrte, welche vortrefflich ausgerüstet sind und verlässliche Hoffnungen erwecken.“

10.
Edouard Rod.

Edouard Rod war unter den Ersten, welche die ausgetretene Strasse des Zolaismus verliessen, angewidert von dem ewigen Einerlei der gemeinen Wahrheit und durch eine grosse Sehnsucht nach unbekannten Idealen hin getrieben. Um seinen Namen wurde bald

viel Fehde und Zwist: man wusste nicht recht, wohin er registrirt werden sollte, und wenn man ihn einmal in einer Schule glücklich untergebracht glaubte, dann wurde es sicherlich sogleich von seinem nächsten Buche widerlegt. Er ist eine Zeit unter die Décadents gezählt worden, aber einen seiner Romane hat die Akademie gekrönt. Er schien eine Weile, in der Wollust der sensationellen Künste, wie ein Nebenbuhler des Maurice Barrés, bloss auf die Bereicherung des Ich mit seltenen Gefühlen unermüdlich bedacht, aber neuestens mag er eher für einen Bussprediger der reinen Sitte gelten, der zur Einfachheit und Demuth ruft, und, nach dem Beispiel der Russen, für einen Priester der *religion de la souffrance humaine*. Die Einen schelten ihn einen gebleichten und verdünnten Bourget, der schal, fade und ohne Geschmack sei; aber Vielen ist er eine tröstliche Hoffnung, der sie vertrauen.

Das auffälligste Merkmal seiner Werke ist eine unsägliche Empfindsamkeit gerade für die unendlich kleinsten, feinsten und leisesten Nüancen. Man muss gleich an die Goncourts denken: es ist der nämliche *tact sensitif de l'impressionabilité*, die nämliche *sensibilité de névropathes*, die nämliche Feinhörigkeit auf die stillsten Regungen in und zwischen den Gefühlen. Er ist hellsüchtig in den Schatten der Empfindungen wie ein Nachtwandler, aber der zugleich sein eigener Arzt und Wärter wäre — immer mit ruhig beobachtendem und verzeichnendem Verstande neben sich her, der in einer nüchternen und gelassenen Sprache, wie um einen wissenschaftlichen Befund abzugeben, deutlich berichtet. Dieser Verein von hysterischer Empfindlichkeit und der kalten Strenge des unbekümmerten Forschers ist ganz seltsam: was sonst höchstens die Lyrik in schwülen und gleich wieder verdampfenden Gleichnissen eilig streift, das bringt er umständlich in kritische Noten. Darin mahnt er an Baudelaire, der auch die wirrsten

Krankheiten des Geistes mit einer unheimlichen Gesundheit der Form erklärte; aber es fehlt ihm seine ansteckende und mittheilsame Kraft. Er bringt seine Sensationen nur an den Verstand; Mitgefühl vermag er nicht zu erzwingen. Er verrichtet alle Vorarbeit: die Beobachtung der Nüancen, ihre Aufnahme und Analyse; aber ihre Fleischwerdung in uns, den eigentlichen Prozess der Kunst müssen wir aus eigenem dazu geben. Er hat keine angreifende, unterjochende und fortreissende Kraft — vielleicht dass sie unter seinem *Trop de réflexion* verkümmert und erlahmt ist; darum schmachten seine Helden auch immer in Qualen nach Leidenschaft.

Seine Romane lesen sich wie Kritiken seiner Romane, welche nur den Inhalt angeben wollen. Es wird Alles immer nur vor den Verstand, niemals in das Gefühl geführt. Er erzählt von seinen Vorwürfen, aber er kann sie nicht mittheilen. Er hat schöne Mittel und die vornehme Würde seines Stiles verdient Ruhm, welche jede Taschenspielerei verschmäht und lieber etwas verschweigt, als dass sie plump und breitschweifig würde, mit einem deutlichen Ehrgeiz nach der hellen und rapiden Sprache des 18. Jahrhunderts. Aber er vermag mit aller Kunst den eigentlichen Beruf des Künstlers nicht: er drückt sich aus, aber er drückt es nicht in uns ein — wir müssen nicht mit, wenn wir nicht wollen.

Es ist von Vielen gesagt worden, er sei kein Künstler. Aber gerade darum, weil er nicht in das Gefühl dringt, sondern bloss an den Verstand, aber doch im Grunde eine künstlerische Natur ist, gerade darum ist er im Kritischen vortrefflich. Er hat ein grosses Talent, sich durchaus mit fremden Nerven zu bekleiden, durch fremde Sinne zu erleben und sein Denken in die Methode Anderer zu verwandeln — aber immer dabei sein gelassener Zuschauer zu bleiben, der neugierig beobachtet

und emsig den ganzen Verlauf notirt. Es ist, als wäre sein Gehirn ein mit einem Schauspieler doublirter Professor, der den Vorzug hat, alle Experimente an seinem lebendigen Selbst zu verrichten. Gleich seine erste Sammlung*) bewies diese kritische Bedeutung: es sind einzelne Stücke darunter, wie über Leopardi, über die englischen Präraphaeliten, über die italienischen Veristen, deren sich Bourget nicht zu schämen brauchte.

Damals suchte er gern die zerrissenen und verzweifelten Seelen auf, mit der trotzigen Verachtung der irdischen Gemeinheit und mit der schmerzlichen Sehnsucht nach den reinen Träumen. Er kam damals gerade aus dem Naturalismus her und hatte den grossen Drang aller Ueberwinder des Zolaismus, den Drang nach der im Menschen verschwiegenen Schönheit. Mit Hass und Ekel verschmähte er die äussere Welt; in der inneren wollte er sie vergessen. Er ergab sich der Fülle der ganz einfachen Gefühle, wie reich und wundersam ihre Einfalt ist: die leise Angst des jungen Gatten um den Verlust der Freiheit und vor dem Ungewissen, die trüben Räthsel der Schwangerschaft, die irren und verlegenen Widersprüche der väterlichen Empfindung, das langsame und stumme Keimen der Neigungen zum Kinde und alle die tausendfach verschlungenen Geheimnisse unter dem Bewusstsein, welche wie ein schauriger Chor die scheue Rede der Vernunft immer unverständlich begleiten.**) Dahin wendete er sich lauschend, ob es ihn nicht von den Enttäuschungen des Lebens heilen könnte. Aber es wurde ihm auch hier keine Rast, kein Friede, keine Erlösung. Er brachte ein tiefes Leid nicht los, eine unerklärliche und grundlose Trauer, die nimmermehr weichen wollte. Sie wuchs nur immer, je mehr er durch sich forschte, und trieb

*) *«Études sur le XIX. siècle.»* Paris, Perrin & Cie.

**) *«Le sens de la vie.»* Vgl. auch *«Les trois coeurs.»* Paris, Perrin & Cie.

ihn unstät und wurde eine schlimme Furcht vor der Zukunft, vor dem neuen Geschlechte, wie dem das heutige sich dann wohl verantworten könnte, dass es solche Erbschaft hinterlassen. Und er dürstete nach einer Antwort auf die vielen Fragen, nach einer verlässlichen Gewissheit, nach einem festen Glauben, an den man sich wie an einen rettenden Balken klammern könnte *dans l'océan d'incertitudes où nous flottons.*

Diese Stimmung ist keine neue: Bourget hat aus ihr die unvergängliche Vorrede seines *«Disciple»* geschrieben und aus ihr wurden die Erfolge der russischen Romane, aber erst Rod hat muthig die Fülle ihrer Triebe entfaltet und alle Forderungen, welche sie bringen, auf sich genommen, aus dem Künstler und Kritiker durch sie zum Moralisten verwandelt.

Spuren des Moralisten waren an ihm lange vernehmlich; er hatte immer neben der Delicatesse der Nerven ein feines, empfindliches, um das Gute und Böse zärtlich bekümmertes Gewissen; nur musste es oft vor den heftigen Begierden des Künstlers, welche um jeden Preis schöne und seltene Reize forderten, mit Geduld verstummen. Aber jetzt ist es mächtig geworden und verdrängt jede andere Neigung und Rücksicht. So geschieht das Wunderliche, dass er auf einmal in den schärfsten Widerspruch zu seinen Anfängen gesetzt und die Linie seiner Entwicklung plötzlich nach der anderen Seite umgebrochen wird, welche seiner Herkunft und seiner Geschichte gerade entgegen ist.

Er kam von den einsamen und stillen Meistern des Nervösen. Moral, Vaterland und Menschheit — das waren ihnen leere Worte ohne Sinn; sie fühlten sich nur als Künstler und fühlten nur für die Kunst. Das tadellose und vollkommene Werk, durchaus nach der Absicht gerathen und eine vollendete Schöpfung, war der einzige Zweck, die einzige Norm ihres Lebens.

Andere als ästhetische Wirkungen kannten sie nicht; sie suchten nur die Anmuth und Kraft der Ideen, die Schönheit der Fassung, den üppigen Klang und die laute Blüthe des Wortes. Ob eine Kunst der Jugend gefährlich wurde und das Gemüth vergiften mochte, danach fragten sie nicht. Sie dachten nicht an die Menschen; sie hatten mit ihnen keine Gemeinschaft; sie hatten keine Heimath als die Kunst. Ihr Ehrgeiz war, was Goncourt *la pure littérature* nennt, *le livre qu'un artiste fait pour se satisfaire;* ihr Ehrgeiz war *le culte de l'art pour l'art.*

In dieser Ansicht aller Romantiker, des Parnass und der Anfänge der Décadence, welche ihre deutlichsten Documente in den Briefen von Flaubert und den Tagebüchern der Goncourts hat, ist Rod aufgewachsen, wie das ganze junge Geschlecht; jede andere galt am Künstler für unwürdig und verächtlich und erniedrigte ihn zum *«Bourgeois»*. Aber sie konnte vor den Forderungen des Moralisten nicht bestehen. Der Moralist darf das Schöne nicht dulden, wenn es die Tugend schändet, die Liebe zum Guten zerstört und die Gesundheit des Geistes verkümmert: er ordnet das Schöne unter die Wohlfahrt des Staates, des Volkes, der Menschheit. Die Kraft und Reinheit am Leibe und an der Seele gilt ihm mehr als die Leidenschaft des neuen Reimes, des seltenen Beiworts und der schimmernden Sätze. Er will, dass der Dichter ein *conducteur de peuples* sei. Er folgt der Meinung von Dumas: *Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte.* Er kann die Werke der Künstler nicht, wie die alte Kritik, an strengen und unerbittlichen Begriffen der Schönheit messen; und es kann ihm nicht genügen, sie, wie die neue, nach ihren Ursachen und Absichten zu fragen; er richtet sie von der Höhe des Staates und des Volkes;

er prüft ihre Folgen und Wirkungen; er entscheidet über sie als Mittel der sittlichen Entwicklung, als Bestimmungen des öffentlichen Geistes, als *facteurs de la société contemporaine.*

Darum verdient das neue Buch*) von Rod nachdenkliche Achtung, weil es das Aesthetische unter das moralische Urtheil ordnet. Dieses Verfahren ist durchaus unfranzösisch: aus diesem rein künstlerischen Volke, welches nur dem Geschmacke und seinem heftigen Drange zur Schönheit folgt, konnte es niemals entstehen. Es ist deutscher Import, wie die modische Schopenhauerei und die Wagner'sche Musik; unter den Deutschen lange in Kraft, von Gentz und Adam Müller her über Rodbertus bis auf Treitschke und Schmoller herab, und selbst den Künstlern, denen es doch durchaus gegen den Beruf und die eigentliche Natur ist, vertraut, ja beinahe selbstverständlich. Ein seltsames Bild, wie die letzte französische Décadence überall die erste deutsche Romantik aufnimmt: Barrés den individualistischen Terrorismus von Fichte, Rod die staatssozialistischen Ideen der nationalen Reactionäre. Man mag einwenden, dass Rod Schweizer ist, wie jene andere romanische Natur mit dem germanischen Geiste, wie Amiel Professor an der Genfer Universität; aber er könnte nicht wirken und Anhänger versammeln, wenn nicht schon eine allgemeine Disposition des Geistes bereit wäre, welche auch durch die Pariser Erfolge von Ibsen bezeugt wird.

Das neue Buch ist durchaus Kritik des Moralisten. Es fragt nicht nach der Künstlerschaft der Werke; ihr Werth an Schönheit und Kraft ist ihm gleich. Es fragt immer bloss nach ihrer moralischen Verfassung und welche sittlichen Ideen sie enthalten. Es hat gewiss auch im Einzelnen manchen Reiz: wie es die

---

*) *«Les idées morales du temps présent.»* Paris. Perrin & Cie.

verwickelte Psychologie von Renan entfaltet und erst den zuversichtlichen Gläubigen, dann den wehmüthig Entsagenden und den Gläubigen wieder als den positiven Fanatiker der Kirche und den negativen Fanatiker der Freigeisterei und zuletzt die Wiedergeburt des Muthes zum Glücke in dem Entsagenden zeigt, der sich aus den Zweifeln wieder aufrafft und am Ende im idealen Culte seiner selbst beruhigt; dann die lustige Geschichte von den beiden Schopenhauern, dem echten, ernsthaften und tiefen seines Systemes, den aber Niemand liest und kennt, und dem falschen, entstellten und denaturirten seiner Boutaden, *dont on faisait un oracle ou un épouvantail . . . parce que c'est en lui que c'est incarné tout un courant d'idées;* wie es die Philosophie des Pessimismus auf einen *excès de sensibilité et de la vie intérieure* reducirt, mit dem glücklichen Worte, dass sie mehr ein *état psychologique* als eine Doctrin sei, und mit der einfachen Formel der Schopenhauer'schen Popularität in den breiten Massen des Volkes, dass er *transformait leurs désillusions en lois métaphysiques;* wie es den platten, bornirten und so beneidenswerth selbstgefälligen Positivismus der vierziger Jahre und aus ihm die flache Halbwissenschaftlichkeit Zola's mit dem kindischen Aberglauben an die gelehrte Unfehlbarkeit und der *certitude naïve et sereine qu'il promenait sur toutes choses* entwickelt; das analytische Raffinement in der Vielfältigkeit von Bourget und in den Metamorphosen von Lemaître; die gerade, kräftige Zuversicht in der Zeichnung des Vicomte de Vogüé, des ersten, der wieder zur Pflicht, zur Tugend, zur Gesundheit gerufen — und vieles andere ist an dem seltsamen Buche fein, tief und mittheilsam für Gemüth und Geist; aber seine eigentliche Bedeutung bleibt in der heftigen Sehnsucht nach dem unbekannten Heile, das aus den Lastern erlösen, die Zweifel verscheuchen und reinen Frieden bringen möchte. Die Zeit wird entscheiden,

ob diese Wünsche Verirrungen abseits von der Entwicklung oder die *formules attendues* einer allgemeinen, nur bisher rathlosen Stimmung sind.

11.

Henri Lavedan.

Fin de siècle war ein hübsches Wort und lief bald durch Europa. Nur, wie Vielen es gefiel, es wusste Keiner recht, was es denn eigentlich heisst. Jeder deutete es anders, wie er es brauchte, und das gab viel Confusion. Da erbarmten sich die guten Pariser und fanden ein neues. *Nouveau Jeu* nannten sie es jetzt. Und, dass endlich Verlass und Ruhe würde, verfasste ein Berufener sein System — wie Franzosen eben schon einmal Systeme verfassen: in einem sehr lustigen und erfreulichen Roman. Es ist *Le Nouveau Jeu,* von Henri Lavedan, bei Ernest Kolb.

Man kennt Henri Lavedan. Es mag jetzt fünf, sechs Jahre her sein, dass er sich das erste Loch zum Ruhme bohrte. Er schrieb damals als Manchecourt in *La Vie Parisienne.* Kurze und im Gewöhnlichen seltsame Geschichten, keck aus der traurigen Welt der Freude geschnitten, so etwas wie künstlerisch gesteigerte *nouvelles à la main.* Sehr provisorisch, sehr mondain und, wenn er sich auch gleich wieder schämt, von einer unsäglichen Trauer im Grunde, von der gewissen Trauer des zweiten Absynth, in den späteren Abendstunden. Kavalier im Tone, fast möchte man es dilettantisch nennen, aber zwischen geläufigen und sehr

modesten Sätzen auf einmal ein unvergessliches Wort aus dem Kerne der Dinge. Und von Anfang an gleich Einer für sich, anders als die Andern, der nicht zu verwechseln, nicht zu verkennen war. Man merkte, dass er der jungen Schule der neuen Psychologie gehörte, mit ihrem Ehrgeize auf die Tradition der Rochefoucauld, La Bruyère und Stendhal, aber mehr wie Einer, den es gerade amüsirt, ohne dass er es nöthig hätte und sehr tragisch nähme, ohne die magisterliche Würde des Bourget, und ein Psychologe nach Aussen, nicht wie Barrés nach Innen, ein Psychologe der Anderen, nicht des eigenen Räthsels. Naturalist in der grausamen Schärfe des Blickes und auch in dem trüben Grunde aller Stimmung, aber während den Naturalisten kein Zug dick und heftig genug und die Fülle der Züge immer noch zu gering war, sparsam in der rapiden Zeichnung, von wenigen, leichten, hingewischten Strichen, und ein Meister jener suggestiven Sätze, die in zwei Worten den ganzen Charakter verrathen, deutlicher als irgend eine langwierige Biographie. Man denke etwa den Geist des Forain mit der Hand des Nittis. Oder man mag an die Gyp und Meilhac denken; doch müsste man sie mit einem herben Galgenspott und einer heillosen Wurstigkeit versetzen. Als *„Sire“* *„Inconsolables“*, *„La Haute“*, *„Petites Fêtes“*, *„Nocturnes“* wurden diese Skizzen gesammelt, und sein Name war gemacht. Das Lustspiel *« Une Famille »* hatte kein Glück an der *Comédie*. Aber jetzt mit dem *Prince d'Aurec* — einem Versuch zwischen Porto-Riche und Lemaître, aber von einer polemischen Verve, die diesen fehlt — hält er endlich den über Pariser mächtigsten Triumph: den Triumph des Skandales. Das ist der Autor.

Das Werk sieht sich wunderlich an. Es heisst Roman und weil es Charaktere an ihrer nothwendigen Geschichte entwickelt, darf es so heissen. Aber es ist vielmehr eine Folge kurzer Scenen, die jede für sich

ein Fertiges sind und die andern entbehren könnten; und statt zu beschreiben, statt zu berichten, statt zu erzählen, hat es nur Dialoge. Inhalt, Handlung, irgend ein Ereigniss gibt es nicht. Es geschieht nichts. Ein junger Mann lebt, heirathet, betrügt seine Frau, wird von ihr betrogen, scheidet sich, nimmt das alte Leben wieder auf und ermüdet dann langsam. So ist das Werk.

Der Held ist Paul Costard, fünfundzwanzig Jahre, reich, vornehm, müssig mit dem Geiste des Boulevards und ehrgeizig, in allen Stücken durchaus *Nouveau Jeu* zu sein. Dafür lebt er. Dem widmet er seine Kraft. *Soyons de notre époque.* Es genügt ihm nicht, der *jeune homme d'aujourd'hui* zu sein; er wäre am liebsten *le jeune homme de demain, d'après-demain si possible.* Das Banale, Hergebrachte, den *jeune Tout-le-monde,* will er um jeden Preis vermeiden. Er ist darum nicht frivol, kein Eichkätzchen des Boulevard. Nein, er hat Herz und Gemüth. Er achtet die Tugend und verehrt die anständigen Frauen: denn wenn sie es auch selten bleiben, so sind sie es, meint er, doch wenigstens einmal in einem gegebenen Moment gewesen. Er ist auch ein guter Sohn, wenn er gleich mit seiner Mutter den modernen Ton hat und es nicht duldet, dass sie *abuse de ce qu'elle m'a mis au monde.* Er liebt die jungen Mädchen, die im *Sacré-Coeur* erzogen sind, er merkt das gleich an der Art und Weise, wie sie die Männer nicht ansehen. Er hat Respekt vor der Ehe und spricht in gewählten Ausdrücken von ihr: *Je m'ennuierai peut être, mais je ne m'embêterai pas.* Also eigentlich ein ganz braver und lieber Junge, den nichts hindert glücklich zu werden, wenn nur seine Leidenschaft für das *Nouveau Jeu* nicht wäre. Die freilich macht aus ihm den *garçon le plus immoral et le plus renversant pu'on quisse voir.* Und erst wie er unter den Jahren müde, einsam und nachdenklich geworden ist, entdeckt er auf einmal: Man hat gut suchen und herumbohren im Neuen, es

sind doch noch immer zuletzt die alten Dinge am meisten werth. So hat ihn das *Nouveau Jeu* am Ende zu *Paul et Virginie* und Richard Löwenherz gebracht, und er„ entdeckt das mittelländische Meer um fünfzehn Jahre später als die Anderen.“ Das ist das einzige Resultat. Der ganze Muth der Jugend und die strenge Hut vor dem Banalen nutzt nichts. Man schliesst am Ende doch eben dort, wo alle Welt schliesst.

Die Heldin ist Alice Labosse, achtzehn Jahre, fein, schmal, gelassen, später Madame Costard. Sehr gut erzogen, ausserordentlich gebildet. Sie weiss seit Langem Alles, was man überhaupt wissen kann, sagt der Vater. Sie ist ein Kind, das nichts mehr zu lernen hat, sagt die Mutter. Sogar das *superflu, le vernis, la dernière touche* sind ihr nicht fremd: sie lernt Castagnetten, von einer alten Schweizerin, die einige Zeit in Biarritz gelebt hat. Dabei immer ruhig und gefasst, durchaus nicht aufzuregen oder zu entrüsten. Sie nimmt geduldig Alles, was geschieht, den guten wie den bösen Tag, sowie es eben kommt. Sie hat keine Wünsche und keine Furcht. Es ist ihr Alles egal. Sie klagt niemals und hofft auf nichts. Sie hat kein Ideal. Nicht, dass sie es leugnen oder verschmähen möchte — sie kann sich bloss nicht denken, was es ist. Es wird immer davon geredet, aber Niemand weiss es recht; da kann sie nicht mit. Es ist ihr übrigens auch ganz gleich. Es ist ihr überhaupt Alles gleich. So oder so — sie schickt sich in Alles. Das Eine ist ihr nicht lieber als das Andere: *je n'ai j'amais pu me passionner, qu'est-ce que je dis! m'intéresser à quoi que ce soit .... Rien ne m'intéresse, mais rien ne m'ennuie non plus.* Sie will nichts. Sie hasst nichts. Sie liebt nichts ... ausser, natürlich, ihre Eltern, weil man es sie so gelehrt hat, als sie noch klein war; wenn sie sie jetzt das erste Mal sähe und entscheiden sollte, ob sie sie als Eltern möchte, diese gerade vor allen Andern, würde sie sagen:

«Non je n'y tiens pas!» Sie nimmt Paul, weil es sich gerade so trifft. Sie hat nichts gegen ihn, sie hat auch nichts für ihn. Sie würde ebenso gut einen Anderen nehmen: *«Une jeune fille, c'est mis au monde pour être la femme de quelqu'un. Il se trouve que c'est vous. . . va pour vous!»* Sie ist ganz nett und verträglich mit ihm, überhaupt ein guter Charakter: wenn man thut, was sie will, gehorcht sie gern. Sie hat keine Launen, sie macht keine Szenen, sie hat in allen Dingen *des goûts très sages, très modérés.* Sie ist nicht gerade glücklich mit ihm, weil sie dafür überhaupt kein Talent hat, aber immerhin ganz zufrieden. Das hindert sie nicht, ihn zu betrügen. Sie betrügt ihn trotz ihrer ausgezeichneten Erziehung, nach so und so vielen Opfern, und obwohl sie von einem Bischof getraut ist. Sie betrügt ihn, weil er neun Tage nach der Hochzeit zu seiner alten Geliebten zurückgekehrt ist. Sie klagt deswegen nicht. Sie wüthet nicht. Sie sagt sich bloss: „Gut! da das einmal so ist, da das Leben so ist, da die Ehe so ist, machen wir es wie die Anderen!" Und vierundzwanzig Stunden später ist es gethan. Sie fühlt gar keine Reue. Es gefällt ihr ganz gut. Sie erzählt es ohne Bedenken ihrem Papa. Nur vor der Mutter muss sie schweigen, *parce que la pauvre femme, elle, n'est pas comme nous au courant de ce qui peut se dire et se faire aujourd'hui.* Natürlich erwischt sie der Gatte zuletzt. Ein paar Tage darauf erwischt sie ihn. Also Scheidung. Nun ist sie eine Frau, die ohne Vergnügen von Allem gekostet hat und eigentlich nicht recht weiss, was sie noch soll. Sie geht zu ihrer Mutter zurück. Sie reist in Italien. Dort heirathet sie den Grafen Soprani, einen *lazzarone millionaire,* gutmüthig, faul und weich. Sie heirathet ihn *sans répugnance mais sans entrain, pour faire quelque chose* und lebt in einem stillen, grauen, lauen Frieden dahin. Sie kann sich nicht beklagen. Sie hätte es schlimmer

treffen können. Ein bisschen amüsiren möchte sie sich. Manchmal denkt sie: vielleicht hat sie überhaupt ihren Beruf verfehlt. Sie hätte nicht heirathen sollen; schreiben hätte sie müssen — zuerst ganz bescheidene *impressions de voyages, où j'aurais fait ma petite Bourgette tout en restant moi* und dann langsam in den grossen Roman hinauf! Ja, das wär' etwas für sie gewesen!

In diesen zwei Typen der Generation ist der Roman des *«Nouveau Jeu»*. Die Anderen sollen nur helfen, noch mehr aus ihnen zu holen und sie deutlicher zu gestalten. Für sich bedeuten sie nicht viel: die übliche Kokotte nach der Schablone, die am Ende Chatelaine und fromm wird und ganz verwundert ist, wie nett die anständigen Leute eigentlich sind: *quoi qu'on en dise, il y a de braves gens dans le monde honnête;* und der Impressionist nach der Schablone, der Maler Mantel, der alle Wangen violett sieht, bis er Akademiker wird und das Portrait des Grossrabbiners und den Plafond für den Erzbischof malt und über Bouguereau und Cabanel keinen Spass mehr versteht: *ne plaisante pas: ils ont du talent, et puis ça vaut cher;* und endlich der Vater Labosse, der verfeinerte Vater der Madame Betsy, der *vieux marcheur,* für den Alles Zote ist — *moi, tout me donne des idées!*

Das ist das *«Nouveau Jeu!»*

12.

Maurice Barrés.

I.

(Oktober 1892.)

Unter den „Jungen" in Frankreich ist es keinem rascher geglückt als Maurice Barrés. Sein erstes Buch merkten kaum einige Sonderlinge des Geschmackes, die geflissentlich Ungekanntes suchen. Aber schon das zweite brachte ihm den Ruhm.

Heute heisst er Meister, gilt neben Zola und Bourget und hat seine Schule, die wächst. Es ist eine grosse Begeisterung um seinen Namen. Man liebt den feinen Künstler seltener, ausgesuchter Sensationen. Man amüsirt sich über den paradoxen Scherz, dass dieser *«dandy de lettres»* als Boulangist candidirte und der Abgeordnete der Socialisten von Nancy wurde. Man verehrt die köstliche Form seiner hellen, knappen, straffen Sätze, die doch unsäglich melodisch und wie in Flieder getaucht sind. Aber die Freunde, die Schüler verlangen für ihn noch eine besondere, über die Litteratur greifende Würde. Sie rühmen gern in dunklen, schauerlichen Worten seine Philosophie, als ob da endlich die Erlösung aus allen Qualen und der Friede wären. Sie stellen ihn neben Schopenhauer und Kant. Sie reden von ihm als den Apostel der Zukunft, wie etwa die deutsche Jugend jetzt von Friedrich Nietzsche redet.

Man muss also prüfen, ob er wirklich ein Philosoph, ein neuer Philosoph und, wie sie meinen, der eigentliche Philosoph der Zeit, jener Heiland unserer Sehnsucht ist, der für alle Räthsel, alle Zweifel eine tröstliche Weisheit hat. Man muss sein System oder was dafür ausgegeben wird, prüfen. Es ist in drei Büchern mitgetheilt: *«Sous l'œil des barbares»*, *«Un homme libre»*, *«Le jardin de Bérénice»*; zwei zierliche Heftchen, *»Huit jours chez M. Renan»* und *«Trois stations de psychotherapie»* glossiren es, und in *«L'ennemi des lois»**), der vor einer Woche erschienen ist, wird es an einem besonderen Falle verhandelt.

Die Barbaren, gegen die er um Freiheit streitet, sind die „Anderen", die Fremden. Er lässt nichts gelten als das eigene Ich. Das Andere ist morsch und schwach. Was immer sonst Kraft und Richtung geben mochte, alle Moral, Religion, das nationale Gefühl wankt. Wir

*) Alles bei Perrin & Cie. Paris.

können auf nichts mehr vertrauen und möchten doch eine verlässliche Regel, Halt und Stütze, eine Gewähr. Wir haben nichts, dem Zweifel zu widerstehen, als nur uns selber. An uns brauchen wir nicht zu glauben, weil wir uns fühlend wissen. Nur in uns ist Verlass und Treue. Nur das Ich verdient die Liebe.

Wer das Leben anders träumt, wie fein und auserlesen dieser Traum auch sei, den empfindet er als Fremden und als Feind. Er ist ihm ein Ausländer an der Seele, ein Barbar, den er aus seinem Bezirke verweisen muss. Lüge und Unverstand ist Alles ausser dem eigenen Ich. Frei und einsam muss er darum werden, wenn er wahr werden will. Aber auch der Einsame, der die Anderen überwindet, hat noch ihre Spur. Er ist nicht mehr rein. Unmerklich hat ihm das Leben fremde Elemente in die Seele gemischt. Er muss sich läutern. Er muss die Barbaren nicht bloss um sich, er muss sie auch aus sich vertilgen. So erst wird aus dem einsamen der freie Mensch.

Aber dann werde, von dem Anderen gereinigt, der freie Mensch auch ganz und erfülle sich. Er kräftige und steigere und vollende sich. Er trachte seine ungetrübte Natur zu erkennen, zu entfalten, zu erschöpfen, bis alle Gaben aus ihr geholt und ihrer letzten Heimlichkeiten bewusst sind. Dann erst lebt er.

Freilich geschieht an dem einsamen, freien und erleuchteten Ich, wenn seine ganze Fülle gehoben ist, am Ende ein seltsames Wunder. Es findet im Kerne seines befreiten Lebens ein anderes Leben versteckt. Es fühlt sich auf einmal als Theil und verbunden. Es fühlt, wenn es ganz für sich ist, dass es Nichts für sich ist, sondern einer ewigen fremden Kraft gehört. Es fühlt, dass es nur als *un instant d'une chose immortelle* gilt, und fühlt sich gleich und eins mit Allen.

Das ist die neue Philosophie, welche viele Schüler mit so beklommener Andacht verehren. Man sieht gleich,

dass es überhaupt keine Philosophie ist: es drückt Stimmungen aus, auch Gefühle, selten Gedanken — eine Rechnung der Vernunft mit der Welt zu einer begreiflichen Ordnung der Dinge versucht es gar nicht einmal. Und man sieht auch gleich, dass es durchaus nicht neu ist: alle Gründe gehören Anderen; man kennt sie lange aus dem philosophischen Anarchismus von Fichte und Stirner bis anf Nietzsche und Mackay.

Es ist nur eine Marotte des Barrés, sich philosophisch zu vermummen. Er hat ebensowenig mit der Philosophie zu thun als mit der Psychologie, in der er auch als ein neuer Meister ausgerufen wird. Wenigstens hiess sonst Psychologe, wer in den Seelen forscht und die Ereignisse verzeichnet, welche in den verschiedenen geschehen, und wie sie anders an diesen, anders an jenen geschehen. Aber er bekennt nur stets die eigenen gesuchten Heimlichkeiten, in welchen er schwelgt. Das hat man bis heute niemals Psychologie, das hat man immer Lyrik genannt.

Seine Lyrik hat nur ein unerhörtes Thema, das verblüfft: sie singt nicht von der Liebe, nicht vom Frühling, vom Wein, sondern sie singt die Gefühle der künstlerischen Schöpfung, das Wehe und die Lust des Künstlers um die Kunst, allen Stolz, die vielen Entmuthungen und den Sieg. Und sie hat dazu eine neue Technik, ihre besondere Rhetorik, die ungewohnt leicht trügt: sie sagt Alles in Gleichnissen und Symbolen. Darum wird sie verkannt, obwohl sie sich selber ganz ehrlich angibt: „Es handelte sich nicht so sehr darum, ein logisches Werk zu verfassen, als in wirksamen Zeichen gewisse Stimmungen mitzutheilen," und ein anderesmal: „Es ist nicht meine Aufgabe, zu beweisen und zu überzeugen, sondern die Empfindsamkeit von Menschen dieser Zeit zu schildern."

Wer einmal sein Wesen als lyrisch erkannt hat, dem wird auch vor dem famosen „Egoismus" nicht mehr

bange, mit dem er so fürchterlich thut, vor dem Fanatismus der eigenen Laune. Er ist, wie anarchistisch er sich oft geberdet, im Grunde nichts, wenn man ihn recht versteht, als jener romantische Trotz des *quartier latin* gegen den *«bourgeois»,* weil der Künstler nun einmal keine andere Wahrheit als die eigene Empfindung verträgt und aus seinen Trieben die fremden Kräfte ausgeschieden will. Er kommt gerade von der rothen Weste des Gautier. Ja, man könnte ihn noch über die Romantik zurück verfolgen und für jeden Gedanken des Barrés ein Gleichniss in Göthe'schen Sätzen finden, für jedes Capitel ein Goethe'sches Motto: „Alles Edle ist an sich stiller Natur und scheint zu schlafen, bis es durch Widerspruch geweckt und herausgefordert wird," und „Man wird aus einem Dichter nie etwas anderes machen, als was die Natur in ihn gelegt hat. Wollt ihr ihn zwingen, ein Anderer zu sein, so werdet ihr ihn vernichten," und „Ich dächte, Jeder müsse bei sich selber anfangen und zunächst sein eigenes Glück machen, woraus dann zuletzt das Glück des Ganzen unfehlbar entstehen wird. Ich habe immer dahin getrachtet, mich selbst immer einsichtiger und besser zu machen, den Gehalt meiner eigenen Persönlichkeit zu steigern," und überhaupt das ewige Motiv, „dass der Mensch abschüttelt, was ihm nicht gemäss ist", um frei und ungehindert „aus dem Kerne seiner eigenen Natur zu wirken". Das ist so bei Goethe und ist so bei Stendhal und ist schon bei Tasso das führende Gefühl gewesen. Nur dass Barrés das erstemal die Extase der Kunst zum Thema seiner Kunst nimmt.

Das ist neu, dass hier das Metier selber gesungen wird, die Gedanken, die Gefühle, die Stimmungen in Leid und Lust, welche um die Geburt von Kunst sind. Und neu, mit dem Stempel dieser Tage, ist an seiner Natur der unerhörte Verein von Nüchternheit und Rausch. Er liebt jenen ganz köstlichen und feinen

Staub und Schimmer an den Stimmungen, den wie die schwülen Seufzer von Blüthen, welche sterben, oder die verblassten Töne ferner Geigen keine Sprache, kein Gedanke fassen, halten, geben kann. Er liebt den Schwung und den Tumult von stürmenden Begierden, die erfinderisch nach ungekosteten Genüssen lechzen. Er liebt die Heimlichkeit der Träume und die laute Brunst. Aber er möchte sie immer vor die Controle des Verstandes gerückt, der keinen Moment sein kritisches Amt lässt und mitten in der Wildniss von nervösen Krämpfen als gelassener Reporter seine Glossen nimmt.

Er ist also in der Maske des Philosophen vielmehr ein Lyriker der lyrischen Krisen, aber der immer den Spiegel hält und nüchtern seinen Rausch betrachtet, erhitzter Mime zugleich und kalter Richter seiner Leidenschaft.

II.

(Dezember 1892,)

Ich habe ihn in der Kammer nur für einen Moment erwischt. Wir nehmen ein Rendezvous für morgen — sehr zeitlich, denn später ist wieder Sitzung. Rue Caroline 8.

Den andern Tag, pünktlich um Neun, bin ich da. Es ist kalt und nass und Frost und Nebel und Schmutz. Ich läute an dem einfachen und schlichten Hause, das nicht eben viel anders aussieht als jedes andere.

Das Thor geht ein ganz klein wenig auf, und in der Spalte ist eine resolute und respektlose Person mit einem grossen Besen, die mich rasch prüft und schätzt, und eine schlanke helle Dogge misst mich.

„Wohnt hier Herr Barrés?“

„Ja.“

„Melden Sie mich, bitte.“ Und ich reiche die Karte.

„Er schläft noch."

„So wecken Sie ihn."

„Er empfängt jetzt nicht —"

„Er hat mir ein Rendezvous gegeben —"

„Aber doch um Gottes willen nicht für diese Stunde — hoffentlich!"

Sie streckt den Besen und wird sehr ungemüthlich, und die weisse Dogge murrt, dass ich sehe: es ist klüger, mich gütlich und milde zu erklären; sonst wird mir noch die Thür vor der Nase zugeschlagen. Und ich erzähle ihr, dass nämlich dann gleich wieder Sitzung ist. „O la la!" sagt sie verdriesslich. „Immer diese politischen Geschichten!"

Und um sie zu rühren, weil der Pariser auch nicht widersteht, wenn man an sein gutes Herz klopft, erzähle ich ihr weiter, dass ich ein Ausländer bin, von da unten, weit, weit, an der Donau, neben Russland, wo die Türken sind, wie damals in der Rue du Caire der Exposition, und ein armer Journalist, der verloren ist, wenn er um seine Zeilen kommt. Da hat sie Erbarmen und lässt mich ein. Es wird in diesem Hause nicht umsonst die *religion de la souffrance humaine* gepflegt.

Ein kleiner schmaler Salon, weiss mit goldenen Leisten, rothe Felder, ein paar japanische Motive — Rococo, aber ins britisch Breite, Lässige, Bequeme übersetzt. Trauer und Eitelkeit wunderlich beisammen. Auf einem coquetten Piano Beethoven; zwischen Parfums eine offene Rolle Strychnin; ich suche, ob nicht irgendwo Manon auf der Nachfolge des Christ liegt. Die grosse goldene Harfe vor dem Kamin ist ein gutes Symbol der ganzen Stimmung: was Sentimentales, aber in einem stolzen Stoffe. Eine schmerzliche Eleganz verräth den mondänen Anachoreten.

Der Diener bittet mich hinauf in das Arbeitszimmer. Es ist gross, weit, schlicht, ernst und behaglich.

Es ist, was ich hier noch nicht gesehen habe: intim, nicht für die fremden Gäste, sondern zur eigenen Freude.

Wir rücken an den Kamin und wärmen uns und möchten plaudern. Es geht nicht gleich. Wir sind beide ein bisschen verlegen. Es ist wunderlich, wenn man Einen aus seinen Büchern lange liebt und ihn nun das erstemal leibhaft vor sich hat. Man weiss ganz Heimliches von ihm, das er dem besten Freunde nicht bekennen würde, und fühlt sich dennoch fremd.

Er scheint zuerst mit der langen, hageren, lässig ein wenig geneigten Gestalt in den weiten, schlaffen, faltigen Stoffen, wie irgend ein Blasirter aus der *«Haute»*, die jetzt gern im Geiste und in der Tracht die englischen Moden äfft, und die harte scharfe Zeichnung der entschiedenen und festen Miene unter dem schlichten, glatten, losen Haar hat ein bisschen das Maskenhafte und Starre von den fertigen Profilen alter Geschlechter. Aber die sanften braunen Augen sind zutraulich und gut, wie lustige junge Mädchen blicken, und die leise scheue Stimme, die sehr gravitätisch thut und doch ein inneres Lachen nicht verhält, hat eine süsse Heiterkeit von stiller Güte, wie die Hohenfels spricht. Und so weiss man bald, dass er bei manchen Mätzchen, welche bloss die Philister verdriessen sollen, doch die schlichteste, reinste und mildeste Natur ist, die sich nur den gemeinen Leuten nicht ausliefern will, auch das Banale fürchtet und lieber durch allerhand Seltsamkeiten unkenntlich werden möchte.

Ich sage ihm, wie die paar Menschen bei uns in Deutschland und in Oesterreich, die seitwärts vom Pöbel eine feinere Gesinnung pflegen und ihre gut europäische Seele gern mit schönen, feinen und gesuchten Dingen möbliren, wie diese Alle längst seine Bücher herzlich verehren.

Er lächelt leise. „Man hört so was immer gern. Aber ich habe noch einen besonderen Grund, mich zu

freuen, wenn bei Ihnen meine Sachen gefallen. Ich habe, als ich zu schreiben anfing, gerade im deutschen Geiste manche Anregung gefunden. Anregung ist vielleicht ein bisschen zu viel gesagt. Ich fühlte selber ganz deutlich, was ich wollte: von den derben, rohen, widerlichen Aeusserlichkeiten der Naturalisten weg in die Räthsel und Wunder der einsamen Seele, zur Cultur des Ich; und eigentlich war das nichts als eine Besinnung des französischen Geschmackes auf sich selber, der immer psychologisch gewesen ist. Aber ich befestigte und bekräftigte mich damals an den deutschen Philosophen."

„Fichte und Stirner — ?"

„Stirner kenne ich nur nach dem Namen. Aber Fichte. Dem verdanke ich manche Wollust des Geistes. Das heisst: um das, was man bei Ihnen sein System nennt, hab' ich nicht viel gefragt. Ein philosophisches Examen über seine Werke würde ich schlecht bestehen. Aber sie machten mich trunken und heiss. Ich werde schwärmerisch und berauscht, wenn ich sie lese, wie man Verse liest oder den schwülen Märchen von fieberischen Geigen lauscht."

„Manche wollen auch Spuren von Nietzsche, der jetzt bei uns sehr modern ist, in Ihren Werken finden."

„Ich kenne von Nietzsche nichts als ein paar Seiten, die neulich in einer von unseren Revuen waren. Die haben nicht besonders auf mich gewirkt. Ich weiss nicht warum, aber sie sagten mir Nichts, sie gaben mir Nichts, es geschah Nichts in mir. Vielleicht wenn ich mehr von ihm lesen würde —"

„Ich glaube nicht. Ich kenne so ziemlich den ganzen Nietzsche, aber ich kann auch die grosse Bewunderung nicht begreifen und nicht theilen. Man darf das ja jetzt in Deutschland nicht sagen, aber ich halte ihn auch nur für einen recht geschickten und amüsanten Feuilletonisten, der freilich, was bei uns sehr selten

und darum wirklich ein Verdienst ist, einen leserlichen Stil schreibt."

Wir springen dann ins Politische. Ich frage nach seiner Meinung über die Geschichte von Panama.

„Das ist nicht so einfach. Als Parlamentarier werd' ich Ihnen anders antworten und anders als Philosoph, der die Entwicklung des nationalen Geistes prüft. Parlamentarisch gesprochen: die Situation ist ja gar nicht einmal so schlimm. Es sind ein paar Namen compromittirt, aber das ist doch wahrlich nicht das erstemal. Der Fall Wilson war viel bedenklicher und schlimmer, weil er auch den Präsidenten traf, der heute nicht im Spiele ist. Die Presse hat Geld genommen — dazu brauchen wir kein Panama, um das zu erfahren. Viele Abgeordnete haben Geld genommen — das konnte man sich auch schon lange denken. Minister haben Geld genommen — ja, warum soll Einer, wenn er vom Deputirten zum Minister aufrückt, plötzlich ein neues, empfindlicheres Gewissen kriegen? Und es scheint immer deutlicher, dass so ziemlich alle Parteien compromittirt sind. Bis jetzt nennt man noch keinen Boulangisten. Aber ich würde mich gar nicht wundern, und es würde gar nichts beweisen: denn es gibt keine gute und keine schlechte Partei, sondern das parlamentarische System ist faul und verdirbt Alle. Die Forderung der Revision ist der unvermeidliche Schluss aus der Geschichte von Panama."

„Und philosophisch gesprochen?"

„Ja — wenn ich auf die Entwicklung des nationalen Geistes sehe und die Zeichen der Zeit überlege, dann möchte ich wohl sagen: Panama wird der letzte Stoss zur Revolution sein. Die Erbitterung im Lande gegen das Geld ist ungeheuer. „Bankier" ist der grösste Schimpf, den Sie heute Einem bei uns sagen können. Wenn der ehrlichste Mann auf der Tribüne steht und Alles begeistert lauscht, so brauche ich bloss

zu rufen: „Und dein Freund, der Bankier X?“, und es ist aus: der Redner wird verhöhnt, beschimpft und niedergezischt, und Niemand mehr will auf ihn hören. Es ist gegen den Bankier eine Stimmung, wie gegen den Generalpächter damals.“

Und dann leise, sinnend, indem er noch eine von den schmalen, parfümirten Cigarretten nimmt: „Ja ich glaube die Revolution ganz nahe. Und ich gehe mit. Ich gehe mit auf die Barrikaden.“ Er schweigt nachdenklich eine Weile und wandert, und ich sehe auf das Bild vor mir, das einzige in dem weiten Zimmer, auf den todten General.

Der moralische Dandy proletarisch auf der Barrikade — es muss doch noch ein Winkel in seiner Seele sein, den seine Bücher nicht verrathen. Ich muss es ihm bekennen. „Wissen Sie, was uns wunderlich scheint und nicht recht verständlich? Das ist der nervenzärtliche Poet der feinen, entlegenen und distinguirten Dinge vom letzten Grunde des verschwiegenen Gemüthes und der laute Boulangist der Arbeiter von Nancy in der nämlichen Person. Das können wir uns gar nicht reimen.“

„Aber die Erklärung ist doch gerade in meinen Werken. Sehr einfach und höchst logisch. Ich suche die grösste Summe der stärksten Reize für Nerven und Sinne. Möglichst viel in möglichst heftigen und möglichst seltenen Emotionen fühlen, mit allen Sinnen immer Neues neu geniessen und den Nerven die reichste Fülle an Erlebniss geben, unendlich die Frissons vermehren — Sie erinnern sich! Na also — mein Mandat ist mir nur ein Mittel, mir besondere Emotionen zu verschaffen, die ich sonst entbehren müsste. Ich bin in der Kammer, um ungekannte Sensationen zu erfahren, die nur dort zu holen sind. Wie man nach Italien geht, um sich mit italienischen Impressionen zu füttern, so gehe ich ins Parlament um parlamentarisches Futter für meine Nerven. Das ist es.“

„Wissen Ihre Wähler das?“

„Die klügeren werden es wohl allmälig schon gemerkt haben.“

„Und sie lassen es sich gefallen?“

„Warum nicht? Es ist nicht zu ihrem Schaden. Sie befinden sich dabei sehr wohl. Ich nehme es mit meinen Pflichten gegen die Wähler sehr ernst. Ich stimme genau, wie sie es von mir verlangen. Ich vertheidige ihre Bedürfnisse und Forderungen unablässig. Ich richte jeden Auftrag mit peinlichem Eifer aus. Ich handle durchaus, wie sie es brauchen. Was ich mir dabei übrigens denke, warum ich es thue, und wie ich nebenbei auch selber auf meine Kosten zu kommen suche, das kann ihnen gleich sein. Wenn ich nur für sie sorge — und das geschieht redlich! Und ich glaube fast: wenn ich ihnen mein Verfahren, das Parlament nur so als Theater seltener Reize auf mein Gemüth zu nehmen, unverhohlen bekennen würde, es würde sie sehr amusiren und könnte mich nur in ihrer Gunst bestärken. Der *esprit gouailleur* unseres Volkes ist für derlei sehr empfänglich.“

Ob man mit der Theorie in Favoriten oder Hernals etwa sein Glück machen könnte?

III.

(Februar 1894.)

Jetzt reden Alle wieder von ihm. Man hat sein Stück verboten, die *«Journée parlamentaire»*, die bei Koning kommen sollte. Freunde wollen in der Kammer protestiren. Das Théâtre Libre, durch seine Verfassung ohne Censur, wird ihn spielen. Zeitungen bringen Scenarien. Er berichtigt täglich. Die Reklame wächst. Das reizt die Neider, welche immer nur die Unbekannten gelten lassen, und der Hass der Kleinen tobt. Jules Bois

ein Mystiker und Schwärmer, der Dichter des esoterischen Dramas *«Les Noces de Satan»*, der statt dieser Bühne der Melpomene von heute eine Bühne des Hermes von morgen will, etwas konfuser Herold von vergessenen Priesterschaften, zieht ein Register seiner Sünden und die heimlichen Revuen der Verkannten lästern giftig. Und so im Schwall und Taumel von politischer Fehde, Hetze der Rivalen und dem blinden Lärm der Presse schwanken, schwinden und verschwimmen seine Züge.

Es ist schwer, seine Art zu treffen und zu fangen, weil es scheint, dass er keine Seele, sondern einen Plural von Seelen hat, die streiten. In dem schmalen, hageren und blassen Dandy, der mit dieser weichen und gedämpften Rede, diesen schlaffen, englisch vagen, nonchalanten Gesten ein bisschen an den langen Prinzen von Hernals erinnert, ist Zwist von allerhand Personen. Eine scheint die andere zu leugnen, sie wollen sich nicht vertragen.

Da ist erstens der Barrés der „Taches d'encre". So hiess eine kleine, aber hochmüthige Revue von gesuchten, fremden, seltenen Alluren, die er 1883, eben einundzwanzig alt, redigirte. Hier und in seinen Chroniken der „Revue Contemporaine" sind alle Keime jener stillen, zarten, eleganten Dinge schon, die ihm für seine Romane dann die Begeisterung der Jugend und den Dank der unruhigen und bangen Denker brachten: der stolze Drang des Künstlers, einsam und frei zu werden, keine Welt zu kennen als die eigene Seele, kein Gesetz zu hören als seinen Wunsch, *préoccupé de la vie intérieure* und der *recherche des sensations exquises et profondes* ergeben; der Hass und wilde Dünkel gegen die „Barbaren", gegen die breite Menge der Gemeinen, der *dédain de la vie commune;* die schwüle Angst um Zucht und Pflege von unbekannten feinen, adeligen Gefühlen; der Zug zur Welt, aus der einzelnen Race

fort zur ganzen Menschheit, in das grosse Vaterland der Elite an den Nerven, an den Sinnen, mit dem heftigen Triebe: *«à l'âme française substituer l'âme européenne»;* und endlich jener erst verhöhnte, bald berühmte *égotisme,* der den dunklen Begierden der Zeit die Losung wurde, jene *culture du Moi,* jene Lust der Analyse von Extasen, Enthusiasmen und Migränen. Dieser distinguirte, delikate Anarchist, dieser Dilettant nervöser Künste, der in knappen, nüchternen und sehr exakten Sätzen Träume, Räusche und Delirien definirte, dieser Akrobat und Virtuose der Nuance, das ist der erste Barrés. Das ist der Barrés, den Bourget und alle Raffinirten, die den Pöbel scheuen, jauchzend grüssten. Das ist der Barrés, der bald der Herr der Décadence hiess.

Aber bald meldete sich der Zweite, der Agitator, dann Deputirte von Nancy, der ungestüme Boulangist und Impresario der Revision, der modische Mondaine, der mit allen Hysterien kokettirte, ein Athlet und Disraeli der Carrière, immer mitten im Gewühle der täglichen Begierden, hastig, cynisch, grausam, unersättlich an Reklame und ach! so unendlich weit von jenem sanften, klösterlichen Wunsche des ersten: *«qui donc saura nous faire connaître l'existence comme un rêve léger!»* Der Eremit von zärtlicher, verschwiegener Schönheit jetzt in der rauhen Hast und Gier der Kammer! Der zaudernde Poet und Lauscher halber Töne, scheuer Farben im lauten Taumel nach den gemeinen Ehren des Boulevard! Man reimt es schwer, wenn er auch freilich die deutliche Lösung giebt: *«Nul n'a vécu pleinement, s'il n'a joui des ivresses de la solitude et des ivresses du triomphe.»* Oder wie er mir einst sagte: „Möglichst viel in möglichst heftigen und möglichst seltenen Emotionen fühlen, mit neuen Sinnen immer Neues neu geniessen, unendlich die Frissons vermehren — mein Mandat ist nur ein Mittel dieser Methode. Die Kammer soll mir, als ein Theater seltener, sonst

versagter Reize, ungekannte Sensationen geben. Wie man nach Italien um italienische Extasen reist, so will ich parlamentarische Impressionen."

Und da kommt plötzlich, leise erst und noch verhalten aber beharrlich und zähe, wieder ein neuer, der dritte Barrés, weder mit jenem skeptischen, subtilen Elegant, noch mit diesem bunten Cabotin verträglich. Er hat fremde Worte, die lange aus der Mode sind: von Recht, Pflicht und Tugend. Man mochte es anfangs, voriges Jahr in Neuilly, für einen listigen Kniff des Kandidaten nehmen. Aber seit er nicht mehr in der Kammer ist, wieder reisen, unbekümmert schwärmen, launisch schwelgen könnte, keine nützlichen Phrasen mehr braucht, wachsen diese Zeichen noch, statt zu schwinden. Er sagt es nicht deutlich, aber hat den Ton, den traurigen und strengen Ton der Convertiten. Es klingt wie eine tiefe Klage um ein verlornes Gewicht und Maass der Thaten, um ein Gesetz, das eitle Launen bändigen, irre Kräfte leiten könnte, um eine verlässliche Norm. Es ist die Sprache jener *Compagnons de la vie nouvelle,* die Paul Desjardins unermüdlich wirbt, unentschieden zwischen indischen und christlichen Geboten, aber zum Gehorsam unter eine strenge Zucht entschlossen. Etwas Apostolisches für eine neue Moral wird vernehmlich. Die Lüste des Stylisten, die geschmeidigen Künste des Verstandes schweigen. Der Zorn gegen den *bon compagnon opportuniste* verdrängt die feinen Freuden seltener, gesuchter Adjektive. Die Armen im Geiste, die ihre Noth in Demuth tragen, gelten jetzt. Gesinnung wird gesucht, nicht Stimmung. Er hat jetzt Gewissen. Das ist der dritte Barrés, der Barrés seit Panama. Die knappen, herben und virilen Noten, die er da, als dieser Sturm das Land verheerte, im „Journal" und „Figaro" geschrieben, haben einen mächtigen Accent des Predigers und Richters, der strafen und bekehren, nützen, helfen, retten, Menschen

dienen will, dass man an Michelet oder lieber noch an Pascal denken mag.

Es wird eine Kost verwöhnter Gaumen, wenn dieser Meister zärtlicher und reiner Harmonien einmal seine drei Personen zu versöhnen trachtet. Aber es ist auch möglich, dass er lieber eine vierte, eine fünfte, immer neue sucht. Er hat doch neulich gestanden und das kann der Schlüssel seiner wunderlichen Weise sein: *«Car il n'est qu'une chose que je préfère à la beauté, c'est le changement.»*

13.

Ferdinand Brunetière.

Seit dem kläglichen Skandale, der den armen Charles Buloz vertrieb, zeichnet Herr Ferdinand Brunetière, von der Akademie, als *directeur-gérant* der *Revue des deux mondes.* Das ist sicherlich kein Verlust. Aber man kann auch nicht sagen, dass es ein Gewinn ist. Es ändert nichts. Alles bleibt. Es äussert nur, was auch sonst schon war, indem der Geist jetzt genannt wird, der lange hier herrscht. Herr Brunetière ist lange schon die *Revue* und die *Revue* ist nur noch Herr Brunetière. Ihre Triebe und seine Kräfte decken sich. Ihr Wesen ist seine Bedeutung: denn die Kunst von heute, jede Neuerung und was man die Moderne nennt, hat keinen kühneren, klügeren, heftigeren, redlicheren und gelehrteren Gegner, von dieser Würde und Leidenschaft.

Er streitet gegen die Gesinnung der Zeit, indem er, während rings sensitive Kritik geübt wird, eine dogmatische Kritik verlangt. Und er streitet gegen das Wesen der neuen Kunst, die nur auf sich selber hören will, während er die Schönheit unter moralische

Normen, unter sittliche Zwecke stellt. Das sind die Forderungen, die er mit Schwung, Begeisterung und Zorn in seinen grossen, breiten, wie aus Posaunen hallenden Perioden verficht, die immer etwas von der mahnenden und strafenden Eloquenz der Kanzel haben.

Er verschmäht die sensitive Kritik oder wie er sie lieber nennt: die persönliche Kritik. Das Persönliche ist in der That die Essenz der Kritik von heute. Sie lässt die strengen Gesetze von einst und will eine gelassene, unbekümmerte Beichte der Stimmungen nur, die die Werke der Künstler geben. Man richtet sie nicht mehr; man schildert, wie sie wirken. Man scheidet sie nicht mehr in gute und schlechte, lobt und tadelt nicht; man will constatiren. Man fragt nicht, was sein soll; man fragt, was ist. Der Kritiker fühlt sich nicht als Lehrer, Meister und Erzieher; er will ein Botaniker sein, der Blüthen nimmt, bestimmt und ordnet, um sie in Klassen zu bringen und so nach dem Worte des Sainte Beuve eine *histoire naturelle des esprits* zu gewinnen. Der rasche, nervöse und so empfindliche Sainte Beuve ist ja der Vater dieser neuen Kritik, die nur auf sich wirken lassen und diese Wirkungen treu und suggestiv erzählen will. Man weiss, wie die anderen folgten und so die Aesthetik Reportage und Jonglerie mit Sensationen wurde. Brunetière hat sie verächtlich *«annonciers de la littérature»* genannt und die Marholm hat sie einst in eine gute Formel gebracht: „Für mich besteht die Kritik in nichts anderem als in der Feinhörigkeit des eigenen gesammelten Wesens. Kritik — das ist Sensibilität, das ist das unendlich abgetönte Vermögen, Resonnanz zu geben, eine Resonnanz, die in ihren Stärkegraduancen schon die Werthbestimmung der aus der Aussenwelt hineinfallenden Klänge trägt."

Das ist jetzt die übliche Art der Kritik, die herrscht. In ihr gleichen sich alle, wie auch

Temperament, Geschmack, Erziehung sie sonst trennen mögen. Der eine verfährt historisch, als *chercheur qui voit dans la littérature un signe,* wie Bourget von Taine gesagt hat. Der andere ist ein lustiger Advokat der Widersprüche, für und gegen mit dem gleichen Eifer, wie Jules Lemaitre. Der Dritte thut noch geflissentlich subjektiver, wie Anatole France, der kokett bekennt, dass er gelegentlich des Shakespeare, des Pascal, des Goethe doch nur immer von sich selber sprechen will. Aber alle suchen stets das gleiche, nach der Formel des Lemaitre: *«Impressions sincères notées avec soin.»* Das gilt selbst von dem guten Onkel Sarcey, der nur, ohne es zu sein, dogmatisch scheint, weil er das wunderliche und angenehme Talent hat, dass sein Gefühl von den Werken immer genau das Gefühl der grossen Menge ist. Er gibt auch nur seine Stimmung, ohne viel nach ewigen Gesetzen zu fragen. Aber diese Stimmung trifft die Wünsche des Publikums immer, „des echten, das seine Plätze bezahlt". Maximilian Harden hat das neulich sehr hübsch gezeigt.

Gegen diese „Impressionisten" streitet Brunetière. Man findet seine besten Argumente in einem Aufsatze der Revue gegen Anatole France, vom 1. Januar 1891. Er hasst die persönliche Kritik, die alles in Zweifel taucht und sich selber so um ihre besten Rechte, um jede psychagogische Würde bringt, ja zu einer müssigen Tändelei, zu einem eitlen und tauben Spiele degradirt. Sein Gefühl zu hören, deutlich zu vernehmen, tapfer zu bekennen mag dem Dilettanten, mag dem Amateur genügen. Der Kritiker soll mehr. Er braucht Normen, um die Werke so zu prüfen, Fehler zu züchtigen und die guten Triebe zu bestärken: denn er soll die Künstler und die Künste leiten.

Die Impressionisten haben es nicht schwer, sich gegen ihn zu vertheidigen. Sie läugnen gar nicht, dass diese Führung durch sichere Dogmen, die er

wünscht, den Künsten nützen könnte. Sie zweifeln nur, dass sie möglich ist. Wer kann denn heute sagen, was gut, was schlecht? Was ist denn Wahrheit? Was ist Schönheit? Sie haben kein Vertrauen mehr. Sie finden immer Gründe für und gegen und was bewiesen wird, lässt sich auch verkehrt beweisen. Flaubert hat schon geklagt, dass die Nachkommen des Rousseau, alle Romantiker gut und böse nicht mehr zu empfinden wissen, und gegen Renan getobt, der keine Entrüstung über Unrecht kennt. Die Kritiker sind Renanisten. Sie haben gelernt, alles zu verstehen und so verzeihen sie alles. Sie urtheilen nicht; sie möchten nur erklären. Sie wollen nicht: denn es kann so, aber es kann auch anders sein — sie wissen nur, dass sie nichts wissen können. Sie leiden an dem grossen Zweifel. Woher sollen sie da Normen, Pflichten und Gesetze nehmen? Es fehlt der Glaube.

Brunetière glaubt. Das ist sein Zeichen, seine Kraft und seine Stellung. Er glaubt an gut und böse in den Künsten. Er hat ein verlässliches Maass der Werke: er misst sie an dem Nutzen oder Schaden, den sie der sittlichen Erziehung der Menschen bringen. Er hat einmal gelegentlich des Disciple geschrieben: *«Ces idées doivent être fausses, puisqu'elles sont dangereuses.»* In diesem wunderlichen Satze steckt sein Dogma: er ordnet die Künstler und die Künste unter die Moral, er stellt ihnen sittliche Pflichten. Sie sollen der Läuterung und Bekehrung dienen, indem sie die „ewigen, unpersönlichen, universalen Wahrheiten" verkünden, wie die Klassiker des siebzehnten Jahrhunderts, die er schwärmerisch verehrt.

Das ist wieder ein Stoss gegen die Moderne, die die „Kunst für die Kunst" will, ohne einen anderen Zweck als sich selber, von allen Rücksichten entbunden, nur den eigenen Trieben gehorsam, wie Zola einst ihre Moral gesagt hat: *«une phrase bien faite est une bonne action.»*

Das scheint ihm Wahn und Dünkel. Er sieht in dieser Lehre „einen gleich falschen Begriff der Kunst wie des Lebens, die sie von einander trennt und, indem sie sie trennt, alle beide entstellt.“ Kunst und Leben müssen sich verbinden, müssen sich gesellen; sonst wird die Kunst ein leeres Spiel und das Leben wird thierisch. „Wie kann man die Kunst lieben, wenn man den Menschen nicht liebt?“ Auf ihn zu wirken, seinen tiefen Sinn zu treffen, ihn aus den bangen Fragen zu führen — das fordert er von den Künsten und an dieser Forderung misst er ihre Werthe.

So verläugnet er die Gesinnungen der Zeit. Aber gerade das kann ihr helfen, sich zu erkennen und ihr Wesen erst recht zu fühlen. Das ist seine Bedeutung.

14.
José-Maria de Heredia.

Da neulich die Akademie José-Maria de Heredia unter die Unsterblichen nahm, brachte das „Journal“ des Xau, der so rasch aus dem Könige der Reporter ein König der Herausgeber wurde, eine jener listigen, gesuchten und gemiedenen Legenden, die Lucien Descaves auf die Helden des Tages spitzt. Hier erzählte der Spötter: „Mit zwanzig Jahren hatte Herr Heredia schon ein schönes Sonett gemacht. Er las es Leconte de Lisle vor, der ihm sagte: fahren Sie fort! Das ermuthigte ihn, jedes Jahr eins zu machen, und, wenn er sehr produktiv war, sogar zwei. Bis 1892 blieb er der grosse Unedirte. Dennoch trug er schon die Tomate der *Légion d'honneur.* Nun bot man ihm den Sitz des verstorbenen Herrn von Mazade in der Akademie, um Zola zu ärgern, und er begann die üblichen Visiten; ein kleiner Neger von zwei Jahren trug ihm seine

sämmtlichen Werke nach, einen Band von etwa hundertfünfzig Seiten, Paris 1893, bei Lemerre. Den andern Tag kam Zola, der seine Rougon-Macquart in einem Omnibus brachte. Die Akademie zögerte nicht zwischen Herrn von Heredia und Zola. 1895 wird der Dichter wieder an die Arbeit gehen und ein neues Sonett beginnen." Der Scherz war hübsch, aber er war nicht neu. Er stickte doch nur den Satz des Lemaitre: „Heredia hat die Originalität, zugleich beinahe unedirt und beinahe berühmt zu sein." Aber da hätte er, wenn er sich schon so belesen erinnerte, auch das Wort des Gautier nicht vergessen dürfen, der dem jungen Dichter sagte: „Heredia, ich liebe Dich, weil Du einen exotischen und sonoren Namen hast und weil Du Verse machst, die sich krümmen, wie heraldische Schnörkel."

In diesen zwei Sprüchen ist das ganze Wesen des bunten, üppigen nnd tropischen Poeten. Seine Verse sind wie sein Name. Das genügt ihm auch. Er will sonst gar nichts. Sie sollen nur Klang und Farbe haben, wie sein Name. So ist er der edelste Fall aus der Aesthetik des „Parnasse".

Coppée hat einmal die Anfänge des „Parnasse" erzählt und Catulle Mendès hat seine Geschichte in einem lieben und zärtlichen Buche geschrieben, die wie ein blühendes Märchen ist. Es war um 1864, bald in der *rue de Douai*, bald *passage des princes,* bald im *hôtel du Dragon-Bleu:* denn Mendès, der Stifter und Prophet der neuen Kirche, wechselte die Wohnungen fast so oft wie die Revuen, welche seine Lehren der bestürzten Welt verkünden sollten. Aber immer war es ein würdiges Gemach, das die Achtung der Musen durch smaragdene Tapeten oder doch durch ein purpurnes Sopha verdiente, und ein angenehmes Wesen, die Robe in Scharlach, eine Cigarrette an den klatschrosigen Lippen, schenkte den Thee, meistens wieder eine andere. In diesen Symposien, wo, nach einem

Worte des Banville, der auch bisweilen von der Bande war, *tranquillement on se grisait de chefs d'oeuvre*, wurden Gedichte gelesen, die Bürger beschimpft und die Losungen der echten Kunst gegeben. Man pries Gautier und Hugo, schwärmte für Baudelaire. Man schmähte Ponsard und die platte, nüchterne *école du bon sens*. Man suchte die *perfection* der Form. Üppige Reime, ungehörte Worte und geschliffene Verse, welche prangend wie Becher, Kelche des Benvenuto leuchten würden, wurden gefordert. Man wollte plastische Pracht und Würde meisseln. Moral, Idee und Sinn galt wenig. Man schwelgte in der Farbe und Musik der Worte.

Baudelaire hat erzählt, wie, als er das erste Mal zu Theophile Gautier kam, der olympische Träumer den Jüngling musterte und prüfend fragte: „Lesen Sie gerne Dictionnaire?“ Er bejahte und das brachte ihm die Liebe des Meisters, der keine bessere Freude kannte als Lexika, Dictionnaire, Glossarien zu lesen, und den Duft der Worte selig sog. Er schätzte die Worte um der Worte willen, unbekümmert um den Sinn, den sie etwa tragen. Ihr Fall und Glanz, das Wogen ihrer Laute gab ihm Rausch und Lust. Das ist die Essenz des „Parnasse“ und in dieser Phrase des Flaubert, die Gautier in grossen Lettern an alle Wände geschrieben wollte, ist sein Glaube: *«De la forme naît l'idée.»*

Die Gruppe vor den smaragdenen Tapeten und um das purpurne Sopha hatte allerhand wunderliche Gestalten. Da war Mendés, fein und zierlich wie ein Page, mit den sanften Wangen einer Fee, unter tollen Ringeln blonder Locken. Da war Villiers de l'Isle-Adam das schweifende, bizarr verträumte, stammelnde Genie. Da war der hagere und schmale Glatigny, der Vagabund und Faun. Da war Léon Cladel, zottig und braun. Da war der stille und feierliche Mallarmé, mit der schweren priesterlichen Geste und der dunklen,

mystisch trüben Rede, der dann der Vater der Décadence wurde. Da war, scheu und selten, Paul Verlaine mit der sündigen Miene von Lüsternheit und Reue. Da waren Léon Dierx, Ernest d'Hervilly, Léon Valade, Albert Mérat, Gabriel Marc, Jean Marras. Da waren Armand Silvestre, François Coppée, und Anatole France. Und da war endlich auch José-Maria de Heredia, ein schöner Creole von Cuba, schwarz und stolz, bewundert, weil er Ahnen unter den Conquistadoren, die mit Cortez zogen, immer sehr starke Cigarren und die buntesten Cravatten hatte. Er nahm die Formel der Freunde, die Formel von der «*perfection*» der Form. Und er gab in sie seine Art hinein: das Echo der Conquistadoren, die spanischen Cravatten und den Dampf exotischer Cigarren. Und dieser Freiligrath der parnassischen Gemeinde blieb er.

Leconte de Lisle, mit dem man ihn oft vergleicht, hat einst gesagt: „Sie sind ein Colorist, während ich ein Luminist bin.“ Das trifft seine besondere Weise. Die anderen haben die stille Helle des Marmors. Er liebt den lauten Zwist von tiefen, heftigen und wilden Farben, die er dann freilich in gelassene Formen bändigt. Er will, wie sie, auch Statuen schaffen. Aber seine Statuen sind polychrom, mit grellen, schwülen, gleichsam aztekischen Reizen. Man denkt an die heissen Skizzen des Delacroix und die äquatoriale Pracht des jungen Hugo. So die Triebe der romantischen Anfänge in den Formen der romantischen Epigonen zu gestalten — das ist sein Werk. Centauren, rothe Sonnen, Seide, Bronzen, Wappen, Schwerter, die Taumel der letzten Römer, japanische Zierlichkeiten und die heroische Wuth der Eroberer und Entdecker — aber alles doch immer nur decorativ, um seltene und fremde Klänge, einen neuen Reim zu geben, nicht aus dem Drange der Gefühle, sondern zum Putze der Verse.

15.

Don Juan Valera.

Clarin, ein kluger und geschickter Kritiker, hat von den Spaniern einmal gesagt: *«En fin, somos unos filósofos peripatoticos, sin filosofia. Aristóteles meditaba paseando, nosostros paseamos sin meditar: esa es la única differencia entre esta España y aquella Grecia.»**) Das Wort ist nicht bloss hübsch. Es ist sogar wahr. Bei allen Dingen müssen die Spanier immer „gehen“, und sie lieben es, promenirend zu verhandeln. So sieht man sie, wenn es das Wetter irgend erlaubt, in beweglichen und flinken Gruppen auf der Puerta del Sol, dem grossen Platze von Madrid, republikanische Meinungen tauschend, Frascuello rühmend, den unbezwinglichen Sieger über die Stiere, und gefährliche Abenteuer der Liebe mit List besinnend. So sieht man sie im Ateneo, dem Casino der Politiker und Litteraten, den langen Gang unermüdlich auf und ab, unter den alten, dunklen, feierlichen Bildern berühmter Menschen vom Staate und von der Kunst, mit wichtigen, erwogenen Reden und jenen edlen, runden, königlichen Gesten. So sieht man sie unstät durch die Theater hin und her; denn auch die Kunst geniessen sie ambulant und pflegen die Sitte, jeden Abend zwei, drei Theater zu besuchen, jedes auf einen Act; ja, wenn sie ins Café gehen sogar, gehen sie eigentlich immer bloss aus einem Café in das andere. Ich habe selten mehr Bewegung gemacht als in jenem schönen, etwas kalten

*) „Wir sind eben peripatetische Philosophen, nur ohne Philosophie. Aristoteles grübelte, indem er spazieren ging; wir gehen spazieren, ohne zu grübeln. Das ist der einzige Unterschied zwischen jenem Griechenland und unserem Spanien.“

Herbst von 1889, da ich mich in Madrid durch die junge Litteratur trieb, um ein bisschen die spanische Moderne zu erkennen. Fast spürte ich bisweilen Heimweh nach der sonst verwünschten Gemüthlichkeit der Deutschen, die drei Stunden in der Kneipe hockt.

Aber ich hielt tapfer aus. Ich fand doch allerhand Neues und fragte und zankte mich langsam durch das ganze „jüngste Spanien". Es ist nicht viel anders als die Jugend eben überall: von dem gleichen Gefühle seiner Mission, als ob jetzt überhaupt das erstemal eine künstlerische Litteratur begänne, von der gleichen ungerechten Leidenschaft gegen die Ueberlieferung, von dem gleichen seligen Glauben an seine Zukunft; nur vielleicht etwas natürlicher in seinem Ernste als die Pariser, an welchen die gewaltsam prophetische Haltung, die sie neuestens gern nehmen, nicht immer recht glaubhaft ist, und unbekannt mit dem Neide und der Eifersucht der „jüngsten" Deutschen unter einander, wo jeder nur sich selber für ein Genie, die besten Freunde für Stümper hält; dabei unbändig in seinem Enthusiasmus, zu ungeheuren Thaten mit Begeisterung entschlossen, nur ein bisschen faul, von jener schwülen, süssen, brünstigen Faulheit andalusischer Nächte. Sie schwelgen in kühnen, vermessenen, phantastischen Entwürfen. Wenn nur die Hälfte der Romane, die sie mir erzählten, geschrieben wird, ist das Land auf manches Jahr versorgt. Nur, sagen sie, muss da erst die schändliche Tradition gebrochen, die alte Litteratur vernichtet, und es muss erst Freiheit für den Künstler sein. Das predigen sie unablässig. Das wiederholen sie täglich. Das ist ihr Programm, das sie in immer prächtigeren Sätzen immer wieder verkünden.

Es wurde damals gerade um den Naturalismus gestritten. Alarcon und Campoamor hatten ihn mit grossen Worten und kleinen Gründen geächtet,

und die Emilia Pardo Bazan, welche die gläubigste Katholikin und die eifrigste Naturalistin ist, der heiligen Therese und Zola mit gleicher Schwärmerei ergeben, schrieb für ihn die *«Cuestion Palpitante»*, das gescheidteste Buch, das überhaupt in dem müssigen Zanke jemals gedacht worden ist. Davon war nun alle Tage, lange Nächte ungestüm und wild die Rede, und die Zöpfe und Bonzen der alten Schablone wurden entsetzlich gelästert. Ich habe in der kürzesten Zeit die besten Namen und die schlimmsten Schimpfworte der Spanier gelernt.

Da war es, dass ich auch von Juan Valera hörte, *de la Real Academia Española,* wie auf seinen Büchern steht, dem grossen Kritiker und Dichter, der jetzt als Gesandter seines Staates in Wien ist.

Es war aber seltsam, wie sie von ihm sprachen, anders als von den anderen. Er wurde merkwürdig glimpflich behandelt. Doch musste ich das fast wie eine Beleidigung für ihn empfinden. Sie sagten mit Achtung, dass sie ihn als einen grossen und tadellosen Künstler verehrten. Dann redeten sie leicht und rasch über ihn weg. Er hatte doch auch die Naturalisten nicht geschont. Aber gegen ihn entrüsteten sie sich gar nicht. Ich fühlte ihn aus ihren Reden als einen Mann, der offenbar etwas ist und doch offenbar nichts gilt.

Aus seinen Büchern habe ich das dann erst verstanden. Er ist wohl der erste Meister der Form, den sie heute haben. Der hellen Pracht, der leichten Anmuth seiner Rede kann nichts gleichen. Er ist ein vollkommener Stilist. Niemand hat solche Hermosura, solche Weihe und Grazie der Form. Man mag etwa an die Parnassiens oder die englischen Präraffaeliten denken; nur dass freilich sein gelassener Verstand Alles ordnet und eine milde Reife gibt. Aber hier sind auch seine Grenzen. Der Psychologe, der Erzähler

wird immer von der Leidenschaft der Form gehemmt. Die Bazan hat von ihm gesagt, dass er in seinen Werken den Quijote und den Sancho nicht trennt: es gibt keine Sanchos unter seinen Geschöpfen, alle sind Valeras. Er kann nicht gestalten. Er vergisst es für die Schönheit. So vergisst er auch oft in seiner Kritik, was zu sagen ist, weil er immer nur denkt, wie es zu sagen ist. Er wird bei uns einen finden, der auch für den grössten Kritiker gilt, wie er, und doch, wie er, immer nur im seligen Rausche reiner Formen ist. Mit dem müsste er sich vortrefflich verstehen.

Nur ist seine Natur reicher und bunter. Er ist Kritiker. Er ist Romancier und Novellist. Er hat sich dramatisch versucht. Er ist ein unermüdlicher Vermittler der Heimath mit der Fremde, etwa wie Hillebrand für uns oder Brandes für die Dänen. Er hat ihnen Goethe's Faust und die Amerikaner vermittelt.

* * *

Don Juan Valera y Alcala Galiano ist den 18. October 1824 in Cabra geboren. Er lernte Philosophie in Malaga, Recht in Granada, tummelte sich als flotter Journalist in allerhand Blättern und sah als Diplomat ein tüchtiges Stück Erde: Neapel, Lissabon, Rio de Janeiro, Dresden, wieder Lissabon und Paris. Die deutsche Politik kennt er noch vom Bundestage her: es war 1854, dass er nach Dresden kam. Die letzten Jahre hat er daheim verbracht, als Secretär der Akademie von San Fernando.

Seine Werke sind: *«Pepita» Jimenez, «Las Illusiones del Doctor Faustino», «Estudios Criticos», «Disertaciones y Juicios Literarios», «Cuentos y Dialogos», «Algo de Todo», «Donna Luz», «Tentativas Dramaticas», «Canciones, Romances y Poemas», «Cuentos, Dialogos y Fantasias»,*

«Nuevos Estudios Criticos», *«Cartas Americanas»*, *«Nuevas Cartas Americanas»*.

Die Illusionen des Doctor Faustino hat Lili Lauser sehr hübsch und anmuthig ins Deutsche übertragen. Die *«Pepita Jimenez»* hat Wilhelm Lange übersetzt.

16.

Don Pedro de Alarcon.

Don Pedro de Alarcon war der Liebling aller Spanier, welche, ohne sich über künstlerische Feinheiten lange den Kopf zu zerbrechen, gerne bisweilen ein Stündchen mit einem geistreichen, fröhlichen Buche verbringen, das die Neugierde zu spannen und die Einbildung zu bewegen weiss. Jedes bürgerliche Haus hat seine Werke; ich wurde ihm oft neidisch, wenn ich seine kurzen, lebhaften, manchmal schon auch ein bisschen verwegenen Geschichten im Schosse brauner Andalusinnen fand, die zwischen blühenden Orangen lächelnd träumten, während der leise Brunnen des Patio müde plätscherte, das lange schmale Köpfchen über die Lehne zurückgebogen und die heissen, schwarzen Blicke, während die grellen Lippen sich öffneten, sehnsüchtig zu den sanften Sternen verirrt, als wollten sie den Himmel herunterlocken.

Er war überall sehr populär. Das ist das Wort für ihn: so recht nach dem Herzen der Gebildeten, die durch Herkunft und Erziehung immerhin ein wenig wählerisch sind, aber vor allem Erholung, Freude und Genuss von dem Künstler verlangen; darauf war er

stets in jeder Zeile bedacht. Er wollte nicht sich ausdrücken und mittheilen, aus seiner besonderen Weise eine eigene Welt gestalten und in die anderen tragen, sich in deutlichen Zeichen verkünden. Diesen Ehrgeiz kannte er nicht. Sondern er wollte bloss amüsiren. Die Unterhaltung und das Vergnügen der Leser waren sein Wunsch. Er trat vor sie, wie man in eine Gesellschaft tritt, mit dem einzigen Vorsatze, recht liebenswürdig und nett zu sein und bei jedem eine gute Nachrede zu hinterlassen. Er hatte darum das Verfahren des guten Gesellschafters: er gab nicht das Persönliche aus den verschwiegenen Gründen seiner Seele, sondern was allen gemeinsam und nach dem herrschenden Geschmacke ist. Er gehörte keiner Schule an: jedes Mittel war ihm recht, wenn es nur gefiel. Er hielt an der nationalen Tradition, so weit der spanische Bürger von heute noch an der Tradition hält; er nahm manches von den französischen Realisten, wenn es der Erzählung Leben, Frische und Spannung geben konnte; er liess wohl auch einmal eine lockere und bedenkliche Meinung vermuthen, aber ganz bescheiden und schüchtern, dass das junge Mädchen schon weiter lesen durfte und mit einem angenehmen Herzklopfen davonkam.

Viele suchen in der Kunst Trost und Erholung von den Bitternissen und Enttäuschungen des Lebens; diese wollen sie in lieblich schmeichelnden Erfindungen vergessen, die nur deswegen einen Schein des Wirklichen haben sollen, damit sie desto glaubhafter und wirksamer werden. Solche Leute bildeten seine Gemeinde. Kein anderer Dichter hat heute in Spanien eine grössere. Die Pardo Bazan ist sehr gepriesen und verehrt; man liest ja auch ihre Bücher, weil es zur Bildung gehört; aber man liest sie aus patriotischem Stolze, nicht zum Vergnügen. Der düstere und räthselhafte Pereda, der raffinirte Stilist mit dem tiefen Naturgefühl, in den alle Künstler vernarrt sind, ist den Laien sehr unbequem:

sie hören immer von seiner Grösse und können sie niemals empfinden, das setzt sie vor sich selbst herab. So bleibt denn eigentlich, da der alte Valera nur noch Kritisches schreibt, bloss Perez Galdos übrig, der sich allenfalls mit Alarcon an Gunst der Menge messen kann.

Aber auch die Künstler — das ist das Besondere — lieben Alarcon. Das muss ausdrücklich gesagt werden, um Missverständnisse abzuhalten: er war durchaus kein Ohnet. Er war kein Macher und Spekulant, kein geldsüchtiger Lauscher auf die Instincte des Pöbels, um seine Geschäfte mit ihnen zu machen. Er diente ganz naiv dem Geschmacke der Leser, wie ein Schauspieler, der sich durch jede Regung im Saale leiten lässt und kein anderes Gesetz weiss, als den Beifall der Hörer. Er war liebenswürdig und kokett wie eine Frau, die keinen anderen Beruf kennt als zu gefallen. Er wäre unglücklich gewesen ohne Erfolg, weil er sich für einen schlechten Künstler gehalten hätte: denn die Kunst war ihm das, was Erfolg hat: inneren Richter hatte er keinen. Ich muss immer an Hermann Heiberg denken, wenn ich mir seine Seele überlege.

Darum liebten ihn auch die Künstler, weil seine Gefallsucht ganz naiv und ehrlich war. Uud es steckte in ihm manches künstlerische Vermögen: in seinen kurzen Geschichten, in den Gemälden alter Sitten und in den Reisebildern sind vortreffliche Stücke von richtiger Beobachtung, wahrer Empfindung und suggestiver Schilderung. Er war bloss kein Künstler in der Weise der Modernen, kein *artiste* im französischen Sinne, keiner von jenen, die mit ihrer Kunst ihr ganzes Selbst ausdrücken wollen und, weil sie bloss in ihren Werken und für ihre Werke leben, verzweifeln, wenn irgend ein Rest, ohne in die Kunst aufzugehen, in ihrem Gemüthe zurückbleibt. Ein solcher Nur-Künstler war er nicht; er kannte auch andere Aeusserungen des

Lebens. Er war ein Mann der That, der vieles versucht und unternommen hat: Journalist, Soldat und Politiker zugleich, gestern als verwegener Abenteurer im marokanischen Kriege, heute ein kluger Redner der Cortes; die Kunst trieb er nur wie eine schöne Erlösung vom Leben.

Er hat ziemlich viel geschrieben: *El Sombrero de tres picos, el Escandalo* und *la Prodiga* waren die besten Erfolge.

III.

Malerei.

1.

Malerisch.

Der Kustos an der Münchner Pinakothek, Herr Richard Muther, schon durch fleissige, gescheidte Werke namhaft, hat jetzt eine „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ geschrieben, im Verlage von G. Hirth. Das ist ein köstliches Buch, das man gar nicht genug rühmen, nicht genug empfehlen kann, Kennern zur Lust, Laien zur Lehre. Es nützt, klärt, verbindet, kann viele Zweifel lösen, kann rathen und führen. Sonst gibt es ja noch keine Geschichte der modernen Malerei und es gibt noch keine moderne Geschichte der Malerei. Es gibt Register mit vielen Namen, den wichtigen Daten und etwa noch einer pedantischen Schilderung der Gemälde, gute Kataloge, aber Geist und Sinn der Entwicklung fehlen. Erst hier wird die Malerei genommen, wie wir seit Taine und Brandes gewohnt sind, die Litteratur zu nehmen als Zeichen der *Vie morale*: im Werke wird der Künstler, im Künstler wird die Zeit gesucht und hier ist der Kritiker, den Maupassant verlangte: *«il faut que, sans*

parti pris, sans opinions préconçues, sans idées d'école, sans attaches avec aucune famille d'artistes, il comprenne, distingue et explique toutes les tendances les plus opposées, les tempéraments les plus contraires et admette les recherches d'art les plus diverses.»

Ich möchte nicht ungebührlich loben, wie es leicht in der ersten Freude geschieht. Es scheint neuer, wirkt neuer, als es ist. Wer ein bisschen in der Kunst lebt und auf die Reden der Künstler hört, kennt es schon. Es sagt nur öffentlich, was diese sonst lieber verschwiegen. Sein Motto könnte sein, was einst Hermann Helferich von sich schrieb: „Auszusprechen ist versucht worden, was auf den vorspringendsten Atelierdächern die Spatzen pfeifen, aber was von den Kathedern der neueren Kunstgeschichte herab zunächst noch nicht und selten von den Männern der öffentlichen Meinung gesagt wird." Das will es unter die Leute bringen. Eine glückliche Sprache, die an Stil zu streifen scheint, und die besten Illustrationen helfen. Es liest sich wie ein Roman und sieht wie ein Bilderbuch aus. Das ist sein Verdienst.

Man darf von ihm hoffen, dass manche Gedanken der „guten Europäer" jetzt unter die Menge, in das gemeine Denken kommen. Einige werden doch den Glauben an den ewigen Fluss des Geistes, den keine Normen und Gesetze bannen, an die ewige Flucht der alten, an die ewige Geburt von neuer Schönheit lernen. Man wird merken, dass jede Zeit aus ihrem anderen Leben ein anderes Gesicht, Gefühl der Welt und so die Forderung einer anderen Kunst hat. Man wird die süsse Lust verstehen, aus Werken auf Menschen zu rathen, fremde Sinne, fremde Nerven zu gewinnen und so, mit hundert Augen schauend, hundert Ohren horchend, hundert Händen greifend, in hundert Wesen verhundertfacht zu leben, und der Liebhaber wird dem Historiker folgen, wie er ihn schildert: „Der Historiker von heute

will nur Protokollführer des künstlerischen Schaffens sein, der sich hineinarbeitet in die Individualitäten, im Nachfühlen und Verstehenkönnen der Kunstwerke seinen Beruf sncht. Er glaubt nicht an ewige Gesetze, sondern ist der Ansicht, dass jeder epochemachende Künstler mit seinem Werk ein neues Gesetz aufstellt. Er weiss, dass die Kunst ein ewig rollendes Rad ist, wandelbar wie die Menschen selbst, und dass dasselbe Naturgesetz, nach dem im Juli andere Blumen blühen als im Mai, auch jeder Kunstepoche ein anderes Gesicht gibt. Er sagt nicht: die Kunst soll, sondern wartet bescheiden ab, was die Kunst will. Er glaubt nicht an ein absolutes unbedingtes Kunstideal, sondern hegt in rein naturwissenschaftlicher Betrachtungsart die Ueberzeugung, dass jede Kunstweise eine zeitliche und räumliche Begrenzung, innerhalb derselben aber ihr volles Recht besitze. Das Individuelle eines Werkes ist für ihn dessen Schönheit. Schnappt die Vernunft auch einmal über und gebiert etwas Bizarres oder Tolles, so ist es immer noch weit interessanter als der Abklatsch eines noch so guten Schulrezeptes.“ So werden die Laien allmählig doch lernen, über Malerei zu denken wie Maler. Und hoffentlich werden sie mit der Zeit dann auch lernen, malerisch zu denken. Das wäre eine Erlösung.

Es ist wunderlich, wie Wenige heute malerisch fühlen. Wer nicht musikalisch ist, lässt die Musik, und keiner wird von Musik eine andere als musikalische Wirkung verlangen. Vom Sänger fordert man Gesang. Der Poet sei poetisch. Niemand tadelt den Dichter, wenn er nicht malen kann. Niemand will, dass der Musiker philosophire. Aber der Maler soll denken und dichten, alle Künste, Wissenschaften üben, Zeichner und Erzähler sein, und nur das Malerische gerade wird verschmäht. Man höre, wie in Ausstellungen die Menge vor Gemälden redet, oder höre die üblichen Recensenten,

die aus dem gemeinen Verstande an den gemeinen Verstand sich wenden. Da wird immer gefragt: was stellt es dar? Es soll etwas sagen, soll erzählen, und wer keinen Sinn erkennt, wird es schelten. Der malerische Werth wird vergessen.

Wenn man von einem Walzer verlangen würde, dass er eine Geschichte erzählen solle, fragen würde, was er denn eigentlich meint und sagt, tadeln würde, dass er keinen deutlichen und klaren Sinn hat, müsste jeder lachen. Ein Walzer ist doch keine Novelle. Was braucht ein Walzer Vernunft und ethische Bedeutung? Wenn er nur klingt! Er soll schöne Töne schön gesellen, dass der Fluss dem Ohre schmeichle. Das ist sein Um und Auf. Ob sich dabei auch noch was denken lässt, ist gleich. Es kann ja sein. Es kann geschehen, dass er in uns den Tanz von Elfen oder Flüge von Libellen, also dichterischen Traum oder wirkliches Leben weckt. Das gibt ihm dann zu seinem musikalischen noch einen anderen unmusikalischen Reiz. Aber seinen musikalischen Werth wird es nicht ändern, nicht mehren. So soll das Bild nur schöne Formen, schöne Farben schön gesellen, dass ihr Wurf und Guss dem Auge schmeichle. Weiter nichts. Wie sie glänzen, klingen und verschmelzen, ist sein Zauber. Wenn es ihm glückt, mit dem bunten Zwiste und der magischen Versöhnung dieser Formen, dieser Farben auch noch Gedanken, Wünsche, Erzählungen zu bringen, desto besser. Seine malerische Geltung trifft es nicht. Es ist dann eben noch mehr als Gemälde. Als Gemälde gilt es nur durch die Farbe allein.

Das wussten freilich lange nicht einmal die Maler selber, über hundert Jahre lang. Ueber hundert Jahre hatte die Malerei sich vergessen. Sie war alles, bevor sie dachte, doch endlich wieder Malerei zu werden. Sie war eine Zeit Moral, die Gesinnung, Würde, Schwung gewähren, „bürgerliche Tugenden wecken“

wollte, wie es die Pariser Jury von 1793 als ihre Pflicht verkünden liess. Sie war Philosophie, mächtige Gedanken und die menschlichen Räthsel suchend. Sie wurde Anekdote, mit Geist, Witz und Spott. Sie wurde Photographie, den treuen Schein des Lebens zu gestalten. Jetzt hat sie sich endlich besonnen, kehrt in sich und will jetzt nichts anderes mehr sein, als was sie heisst: Malerei, Lust und Leid, Rausch und Zauber, Orgie und Magie von Farben.

Das ist der geheime Sinn, der letzte Trieb der ungestümen Neuerung, die eine Zeit Impressionismus, Luminismus hiess und jetzt Symbolismus, Neuidealismus heisst und immer nur das gleiche will: alle Reize der Farbe fangen, in Luft und Licht und allen Stimmen der Palette schwelgen, endlich wieder malen. Sie ist gar nicht neu. So haben die grossen Meister immer gemalt, und gegen den blinden Winckelmann, dem nur die „edle Contur“ in seinem Wahne der verkannten Griechen galt, schrieb der kluge Herder: „Im Unterschiede von der einheitlichen Harmonie der Form in der Plastik hat die Malerei ihre harmonische Einheit in Kolorit und Beleuchtung ..... Dies geistige Lichtmeer der Gottheit, diese Zauberwelt der Haltung ist Sache der Malerei, warum wollen wir der Natur widerstreben und nicht jede Kunst thun lassen, was sie allein und am besten thun kann.“ Und man braucht ja doch bloss auf Turner und Tiepolo, Goya oder Watteau, Rubens oder Tizian zu schauen, um in jeder Zeit den gleichen Sinn der Malerei zu treffen. Die Maler wollen Farbe; Saft, Schwung und Brunst der Farbe; bunten Reiz. Dass die Farbe schliesslich Gestalten gibt, die sich deuten lassen, ändert nichts. Sie sind nur die Träger der Farbe. Die Farbe herrscht, wie im Gobelin, wie im Teppich. Das ist im Wesen der Malerei, das nur unter der Despotie des Kartons eine Weile vergessen war, hundert Jahre, die nicht malten, sondern färbten.

Jetzt haben die Maler sich endlich besonnen, die Franzosen und Whistler voran, die gefangene Farbe aus der braunen Kruste, dem grauen Schleier lösend, aber dann auch tapfere Deutsche. Whistler in verwegenen Thaten wie in drastischen Reden — „nur der ist Maler, der aus dem Zusammenklange farbiger Massen die Anregungen für seine Harmonien schöpft“. So nennt er Bilder: Harmonie in weiss, Note in blau und opal, Nocturne in schwarz und gold. Und er träumt eine glückliche Zeit, „wenn einmal das Publikum gar nicht mehr Gegenstände verlangt, sondern nur an Tönen, an zusammenklingenden Farbenverbindungen sich sättigt — keine Figuren, keine Landschaften mehr, nur Klänge!“ Man denke an Ludwig v. Hofmann und Edvard Munch.

Es fehlt jetzt nur noch, dass der Laie dem Maler folgt. Der Maler hat gelernt, malerisch zu schaffen. Jetzt muss der Laie lernen, malerisch zu geniessen. Dann haben wir wieder Malerei. Es mag freilich noch eine Weile brauchen, weil wir durch Pedanten verbildet, auf die Linie gedrillt sind. Da wird dieses deutliche und beherzte Buch mit guten Diensten helfen.

2.

Bildende Kunst in Oesterreich.

I. Die Kunst und der Staat.

Als ich von langer Wanderung durch Europa wieder nach Wien kam, mit fremden Sitten vertraut und darum für die heimischen erst empfänglich, da hat mich schmerzlicher nichts erstaunt, als dass es

hier eigentlich keine bildende Kunst gibt. Es gibt Künstler, es gibt einzelne Werke, es gibt auch wohl manchmal Liebe und Verständniss von Farben und Formen. Aber eine öffentliche Angelegenheit ist die bildende Kunst hier nicht, und sie ist kein allgemeines Bedürfniss. Man gibt sie jeder Laune preis. Wen es freut, der mag sie treiben. Aber es gehört nicht zur nothwendigen Bildung. Vom Theater muss Einer wissen, wenn er sich nicht blamiren will, und muss Antheil wenigstens heucheln. Aber alle Feinheit und Würde der Malerei mag er verkennen. Im Repertoire der Comédie Française ist er fest, und die wichtigeren Liebhaber der grossen Sarah weiss er genau, deutlicher als die Reihe der deutschen Kaiser. Aber man spreche ihm von den Grössten der ausländischen Malerei, von Moreau, Besnard, Boldini, Whistler, Khnopf, Zorn, um die sonst in allen Städten ein heftiger Streit der Meinungen ist, und er wird verwundert, doch ohne Scham gestehen, dass er nicht einmal die Namen kennt. Man darf Malerei verachten. Ihre Liebe ist hier keine Pflicht.

Die Folgen sind klar. Ich meine nicht nur die Folgen für den Geist, und wie schimpflich es ist, in der Arbeit um die Cultur hinter allen anderen Staaten zu sein. Ich meine auch die ökonomischen Folgen. Man hat kein Gefühl für die Malerei: darum hat man für sie auch kein Geld. Weil man Bilder nicht liebt, kauft man auch keine. Wien ist kein Markt. Die fremden Künstler schicken uns nichts, weil es keinen Sinn hat. Die eigenen wenden sich zur Industrie von Fächern und Trommeln, oder wer zähe und unbeugsam ist, verzichtet nach vieler Noth und geht fort. Es wird bald nur noch in Paris und München österreichische Maler geben. In einer Ecke neben dem Interesse, ungepflegt und verwildert, kann die Kunst nicht gedeihen. Ohne Begeisterung um sich verdorrt

sie. Aber nun rechne man, welches Geld den Händlern und Wirthen jährlich die grosse Ausstellung nach München bringt, und was die Amerikaner jeden Monat an die Pariser Auctionen zahlen. Man rechne die Gäste, die jeder Pariser *«salon»* versammelt. Man rechne den Ertrag der Colonien, welche in München und Paris die Schüler der grossen Meister bilden. Das Alles sind Ziffern, schwere und trächtige Ziffern.

Man wird mir nun freilich sagen: Ja, das Alles ist ja sicherlich sehr wahr und ist sicherlich sehr traurig; aber wer kann es ändern? Wer kann dafür, wenn die Wiener für die Malerei nichts empfinden? Wer kann dafür, wenn sie „die tiefen Töne“ eines neuen Couplets über die hellen Farben des freien Lichtes stellen? Wer kann dafür, dass ihnen der Geschmack der bildenden Kunst nun einmal versagt ist? Wir sind eben einmal malerisch nicht begabt; wir sind es nur musikalisch.

Ich höre das oft, aber ich mag es nicht glauben. Es ist eine übliche Fabel, die unbesonnen Einer dem Andern nachsagt, weiter gar nichts, dass der malerische Sinn in Oesterreich fehlen soll, jetzt auf einmal. Man lausche doch nur der Sprache des Volkes, wie da Alles von Farben strotzt und nach Bildlichkeit drängt. Man sehe doch nur die Geberden des Volkes, wenn es redet, wie immer die Finger gleich die Worte zeichnend begleiten. Man denke doch nur an unsere Vergangenheit in der Kunst, die freilich an Fülle nicht, aber im Werthe getrost sich mit den rühmlichsten messen darf.

Nein, die Einrede gilt nicht. Malerischen Sinn haben wir genug. Es fehlt nur an seiner Erziehung und Pflege. Er verkümmert, weil die heimlichen Anlagen nichts weckt, bestärkt und entfaltet. Er verkümmert, weil nichts für ihn geschieht. Er verkümmert, weil Jeder an ihm seine Pflicht versäumt: der Staat

und die Kritik, und die Künstler selber am allermeisten.

Ich verlange vom Staate kein gewaltsames Wunder. Ich weiss, er kann auch nicht hexen. Ich bin nicht von Jenen, die gleich in jeder Noth nach seiner Hilfe rufen. Wo nichts ist, vermag seine künstliche Zucht nichts. Das mürrische Wort des Arno Holz behält am Ende Recht, dass die Kunst vom Staate nichts braucht, als was Diogenes von Alexander: Geh' mir aus der Sonne!

Der Staat kann keinen Dichter erzeugen; alle emsige Dressur mit Stipendien, Prämien, Preisen nützt nichts. Aber er soll nur wenigstens sorgen, dass man lesen kann. Die Dichter müssen von selber kommen. Aber er soll sorgen, dass sie nicht unter Analphabeten gerathen. Talente kann er nicht schaffen. Aber er soll für die Bedingungen sorgen, dass sie zu wirken vermögen. Das ist sein Beruf, eine für die Kunst empfängliche Cultur zu bilden. Das allein brauchen die Dichter von ihm. Das brauchen die Maler.

Es fehlt an der Liebe zur bildenden Kunst, weil es an ihrem Verständnisse fehlt. Niemand hat recht gelernt, Farben und Formen zu fühlen. Niemand weiss zu sehen. Niemand hat erzogene Augen. Hier ist die Pflicht des Staates.

In Frankreich hat jedes Nest von dreissig-, vierzigtausend Bewohnern seine Galerie. Sie gehört der Stadt und wird von der Gemeinde verwaltet. Der Staat schickt jedes Jahr Geschenke, die er im *«salon»* kauft. Sie ist ganz bescheiden, fünf, sechs schmale Säle: die alte Malerei der Italiener, Spanier, Holländer, Deutschen in anständigen Copien, dann die letzten hundert Jahre der französischen Entwicklung in Originalen, endlich ein Winkel der localen Kunst. Meisterwerke sind es nicht. Aber die Wandlungen des Geistes und der Technik werden gerade an diesen Schularbeiten deutlich,

welche nichts Eigenes, sondern nur die Mode jener Tage geben und die Manier der Lehrer gern noch etwas unterstreichen, wohl selbst carrikiren. Man geniesst mässig, aber man lernt, weil sie keine Persönlichkeit, sondern die jeder Epoche geläufige Art beweisen. Die künstlerische Wirkung ist gering, aber die erziehliche Kraft ist gross. Der Laie erwächst an diesen Kleinen zum Begriff und Verständniss der Grossen.

Das hat zwei Folgen: es gibt den Laien eine Schule und gibt den Künstlern einen Markt.

Der Knabe, der das erstemal in das Museum seiner Provinz kommt, sieht hier einen Wald nach Salvator Rosa. Er denkt: aha, so sehen also gemalte Wälder aus! Aber dann sieht er nebenan einen Wald nach Claude Lorrain, einen nach Watteau und einen aus der Schule des Corot. Jeder ist anders. Welcher ist der rechte? So wird er zu Vergleichen und endlich zur Prüfung an der Natur selber geführt und bildet sich, indem er die vielen Verhältnisse der Maler zur Natur erfährt, am Ende sein eigenes. Er lernt, indem er sich unwillkürlich jedes Bild auch in die anderen Manieren und zuletzt in seine besondere Wirklichkeit übersetzt, sehen: das Malerische sehen, den einzelnen Maler sehen und die Natur sehen. Er erfährt, dass der Wald im Bilde anders und anders in der Natur erscheint. Er erfährt, dass er jedem Geschlechte anders erscheint. Er erfährt, wie er ihm selber erscheint. Er wird sich der fremden Vergangenheit und der eigenen Gegenwart bewusst. Er wird, indem er recht historisch ist, modern.

Und die andere Folge: die Künstler haben einen verlässlichen Markt. Der junge Maler kann sich sagen: „Da ist ein Stück Natur, das auf mich wirkt. Da sind die Mittel, welche mein Talent braucht. So will ich mit diesen Mitteln diese Natur gestalten. Vielleicht passt es den Launen des zahlenden Pöbels nicht. Aber

wenn es nur, auch gegen die Wünsche der Händler, ein aufrichtiges und künstlerisch sittliches Werk ist, wird es ja doch vom Staate gekauft.“ Er kann frei und unbekümmert schaffen.

Das fehlt uns. Es fehlt uns jede Schule des Geschmackes für die Laien, die von selber immer ein Markt für die Künstler werden muss. Es fehlt die Erziehung zur Kunst. Man muss nur in die Provinz gehen und sich so einen Abiturienten ansehen von Linz oder von Marburg! Er hat eine ganze Menge gelernt. Er ist sieben Stunden täglich zwischen den Büchern gehockt, acht lange Jahre. Er kennt die heimlichsten Kniffe jeder Wissenschaft. Er hat auch gelernt, wann Rafael geboren und gestorben ist, ganz genau, und die sämmtlichen Titel seiner Bilder, und weiss aufs Wort, was Herr Gindely von Rubens und Velasquez hält. Aber er hat sein ganzes Leben noch kein rechtes Bild gesehen. Er hat höchstens zur Noth ein bisschen gezeichnet, dass er sich vielleicht gewöhnt, Formen zu fassen. Aber nichts hat ihn erzogen, Farben zu schauen. Und dann wundert man sich, wenn er ohne Sinn für die Malerei ist! Dann wundert man sich, wenn er später als Mann einmal vor ein Bild tritt, dass er so lächerlich rathlos gafft und schwätzt, was ihm gerade das letzte Feuilleton seiner Zeitung soufflirt!

Die Wiener haben freilich eine Galerie, eine der schönsten in Europa. Aber erziehlich kann auch sie nicht wirken. Sie gehört dem Kaiser, nicht dem Staate. Sie ist privater, kein öffentlicher Besitz. Darum erwirbt sie nach persönlichen Wünschen, nicht nach künstlerischen Gründen. Es ist viel Glanz und ewige Herrlichkeit in ihr. Aber die Entwicklung der letzten hundert Jahre kann man aus ihr nicht lernen, die heimische nicht und nicht die fremde.

Wir brauchen, um den Malern empfängliche Laien zu erziehen, eine staatliche Galerie der neuen Kunst

in Wien, und wir brauchen in allen Provinzen städtische Galerien, welche der Staat von Jahr zu Jahr mit deutlichen und wirksamen Beispielen der neuesten Malerei versorge, dass jede wie ein Archiv der sämmtlichen Wandlungen im Schönen werde. Das würde nicht einmal gar so viel kosten. Man müsste nur freilich sorgen, dass das Geld nicht wieder unkünstlerisch verwendet würde, ganz gegen seine Bestimmung. Nämlich nichts ist komischer, als wenn sich der Staat bei uns einmal entschliesst, etwas für die Kunst zu thun. Dann geschieht es regelmässig, dass er Talent und Bedürfniss verwechselt. Er schreibt Preise aus, aber nicht das beste Bild, sondern der ärmste Künstler erhält sie. Nicht nach dem Werthe der Malerei, sondern nach der Noth des Malers wird entschieden. Nicht wer es verdient, sondern wer es braucht, wird unterstützt. Nicht die Kraft des Pinsels, sondern die Zerrissenheit der Sohlen ist die beste Empfehlung. Wenn einer bei uns einen Preis erhält, darf man nicht etwa meinen: der muss aber was können! Man darf nur schliessen: dem muss es aber schlecht gehen! Das ist unsere menschenfreundliche, aber sehr kunstfeindliche Gewohnheit . . . .

Ich verlange vom Staate gar nicht, dass er die Künstler fördere, weil er leicht mehr verderben als nützen kann. Ich verlange nur, dass er die Bildung der Laien fördere. Er sorge nur, dass das Volk sehen lerne. Er wecke den Sinn für die Form und die Farbe. Er lehre es die Sprache der Künste. Die reden dann schon für sich selber.

II. Die Kunst und die Akademie.

Ich habe gezeigt, wie der Staat der Kunst schon helfen könnte, wenn er nur, statt eine gewaltsame Zucht von Künstlern zu versuchen, lieber den

Laien eine stille, sichere Bildung zum Genuss des Schönen gewährte.

Ich möchte jetzt ein bisschen von der Akademie reden, welche sehr verlästert wird, als eine schlimme Gefahr und Schande für die Kunst, und möchte überlegen, ob sie nicht am Ende ganz leicht in etwas Nützliches zu verwandeln wäre.

Man schimpft viel auf die Akademie. Nicht bloss die jungen Stürmer, die überhaupt den Zwang und jede Schule verachten — auch besonnene und reife Leute schmähen sie. Und man hört immer wieder die Geschichte von Makart, der als unfähig entlassen wurde, ein recht deutliches Beispiel, wie sie, statt zu fördern, zu entfalten, nur verkennt und hemmt. Doch mag sie sich trösten: es geht anderswo nicht besser; die Schulen sind überall im Verruf und überall klagen die Künstler über die verlorene Zeit. Sie sagen es in Paris, Berlin und München fast mit den nämlichen Worten.

Ueberall tadelt man die Schulen und die Schulen dauern doch überall. Jeder schilt, aber Keiner wagt die Meinung, dass man sie entbehren könnte. Gerade in der bildenden Kunst ist das Technische so wichtig und sein Erwerb ist so schwer, dass der Einzelne die Führung durch erfahrenen Rath kaum entbehren kann, wenn er nicht lange irren und viele Kraft vergeuden will. Der Grosse wird sich freilich auch ohne Hilfe finden: er schafft die Mittel selbst; aber er muss es mit manchem Opfer an Hoffnungen und Plänen bezahlen. Kleines, zärtliches und dürftiges Talent gar, das doch zu erfreulichen Thaten geleitet werden könnte, verkümmert ohne Schule.

Das fühlt Jeder, und darum wird der Kampf nirgends sachlich, gegen die Akademie, sondern überall immer persönlich, gegen die Akademiker geführt, als ob eine sonst lobenswerthe, heilsame und unentbehrliche

Sache nur nicht den rechten Personen anvertraut wäre. Das ist ein ganz guter Instinct, wenn er auch freilich die Spur dann gleich wieder verliert, und vorbei schlägt: denn es sind nicht die einzelnen, gerade der Herr X und der Herr Y, sondern die Gattung ist schuld, welche an die Schulen der Malerei berufen wird. Man nimmt die Lehrer der Kunst immer aus den Künstlern, und gerade Künstler dürften sie niemals sein, alles Andere eher.

Ich glaube, das ist der Fehler der Akademie, dass die Lehrer der Kunst dort Künstler sind, weil, was der Lehrer soll und was der Künstler muss, sich durchaus nicht vertragen mag. Gerade den Beruf des Lehrers kann die Natur des Künstlers nicht leisten. Eines schliesst das Andere aus.

Was soll denn der Lehrer? Mit der Kunst ist es ja nicht wie mit einer Wissenschaft. Er kann sie Keinem geben, der sie nicht schon hat. Sie ist das Vermögen, Einer für sich und besonders zu sein, anders als die Anderen, von einer eigenen Empfindung der Natur, mit einer *vision particulière* der Menschen und der Dinge. Das kann nicht gelehrt werden, nicht gelernt werden; wenn es einem Anderen übertragen würde, wäre es eben schon wieder verloren. Die Kunst muss im Künstler sein. Der Lehrer soll ihm nur helfen, sie zu finden, sich ihrer recht bewusst zu werden, alles Fremde zu scheiden, das Persönliche in eine wirksame Formel zu drängen und die rechten Mittel zu gewinnen, welche es ausdrücken und mittheilen, aus ihm heraus und in Andere hinein. Der Lehrer soll ihm nur die technischen Behelfe reichen, welche gerade seine Natur verlangt. Der Lehrer soll nur der kritische Verstand des naiven Künstlers sein.

Das ist es, was jeder Künstler braucht. Und das ist es, was kein Künstler vermag. Jeder Künstler braucht einen Psychologen, der in ihn geht, sich selber

vergisst und ihn annimmt, um aus ihm heraus seine Bedürfnisse zu schätzen und mit der gehörigen Technik zu rüsten. Und kein Künstler kann selber je ein solcher Psychologe sein. Die Pflicht des Künstlers, für sich besonders zu empfinden, und diese Pflicht des Psychologen, nach Anderen und aus Anderen zu empfinden, sind unverträglich.

Man muss einen Künstler nur sehen, wie rathlos und verlassen jeder vor dem Bilde eines Anderen ist. Ein Laie findet sich viel eher zurecht. Der Laie, wenn er halbwegs verständig ist, fragt: „Was will denn das Bild eigentlich, was ist offenbar seine Absicht, was soll es?" Und wenn er aus den Farben und Formeu und etwa noch aus den Erklärungen des Künstlers die Absicht vernommen hat, wird er sagen: „Ja schön, aber da müsste, damit es deutlich und wirksam werde, Dieses doch anders sein und dann fehlt mir noch Jenes." Er geht wenigstens auf den Sinn des Künstlers ein und misst die Arbeit an ihrem Plan, was sie will und was sie kann. Aber der Künstler fragt vielmehr: „Was muss an diesem Bilde eines Anderen geschehen, damit es ein Bild von mir wird?" Er sieht sofort, was er selber aus dem Thema gemacht hätte, und dieses eigene Bild ist die Vorschrift, nach welcher er das Bild des Anderen corrigirt. Es liegt in seiner Natur, eben weil er eine besondere unabänderliche Empfindung der Dinge für sich hat, keine andere gelten zu lassen. Es liegt in seiner Natur, nicht über sich hinaus zu können. Es liegt in seiner Natur, dass er Alles in die eigene Subjectivität zwingen will. Er wäre kein Künstler, wenn er sich in eine fremde Empfindung fühlen könnte. Er wäre kein Künstler, wenn er ein Lehrer wäre.

Je eigener Einer seine besondere Welt für sich allein hat, je heftiger dieses Gefühl in ihm nach aussen drängt, und je naiver er es empfindet, als etwas ganz

Selbstverständliches und Nothwendiges, das gar nicht anders sein kann, und nicht etwa bloss seine persönliche, sondern überhaupt die einzige Wahrheit ist, desto wirksamer wird er als Künstler und desto verderblicher wird er als Lehrer. Er wird das Eigene des Anderen, was gerade die Künstlerschaft des Schülers ausmacht, nicht bloss verkennen; er wird es hassen, bestreiten, vernichten, weil es gegen seine Eigenheit und weil es neben seiner Wahrheit Lüge ist; und er könnte ihm auch mit dem besten Willen die nöthigen Mittel nicht geben, weil seine Mittel aus seinem Gefühle erwachsen und für jedes andere Gefühl untauglich sind. Gerade die grössten Künstler sind die schlechtesten Lehrer.

Es ist eine alte Erfahrung: die grossen Meister erziehen nur gute Copisten ihrer eigenen Bilder. Stümper fördern sie. Talente hemmen sie. Dem Stümper geben sie einen Schein von Künstlerschaft, weil sie ihm die äusseren Geberden ihrer Natur leihen. Dem Talente schaden sie, weil sie seine Triebe in fremde Formen zwingen. Es liegt ja in der Sache selbst. Man denke sich: wenn der junge Bourget zu Zola oder Zola zum Vater Dumas gekommen wäre: „Bitte, Meister, wie macht man Romane?“ Jeder weiss doch nur, wie man seine Romane macht, das Verfahren seiner Natur, das einer anderen nichts nützt.

Der naive Künstler, der gar keine Ahnung hat, dass die Schüler nicht seine, sondern ihre Bilder malen sollen, richtet als Lehrer noch den geringsten Schaden an. Er sagt einfach: „Da schauen Sie her! So male ich — so müssen Sie malen!“ Und der Schüler, der ein bisschen was ist und sich halbwegs fühlt, erwidert: „Ich will aber nicht Sie malen, sondern die Natur“ (indem jeder sein Gesicht der Natur für die Natur an sich nimmt), und läuft ihm davon. Die kritischen und nachdenklichen Künstler, welche den Beruf des Lehrers

erkennen, sind viel schlimmer. Sie begreifen, dass jeder seine besondere Wahrheit und Schönheit hat, und möchten dem Schüler gern zu einer eigenen helfen. Aber es gelingt ihnen nicht, weil sie doch selber Künstler sind, die nicht aus sich heraus und sich nicht vergessen können. Alle Mühe nützt nichts. Sie rufen umsonst die Natur an, die sie doch gleich wieder mit ihrer persönlichen Note fälschen uud während sie den Schüler ehrlich an der Natur zu erziehen glauben, ist es doch wieder nur ihr eigenes Temperament, das sie ihm zeigen. Sie geben vor, seine Malerei nicht an ihrer Malerei, sondern an der Natur zu corrigiren, aber es ist eine unvermeidliche Folge ihrer Künstlerschaft, dass sie die Natur nur in ihrer Malerei und überall in der Natur nur ihre Malerei finden. Sie wirken noch schädlicher als die Anderen, weil der Schüler die Gefahr nicht merkt. Wir haben ein Beispiel an einem vortrefflichen Künstler und ausgezeichneten Menschen, an Leopold Müller, der wie kein Anderer die Pflichten des Lehrers verstand und doch die Schüler verdarb, weil er sie unbewusst immer dressirte, mit Müller'schen Augen eine Müller'sche Natur zu sehen. Verstand und Wille können da eben nichts; der rechte Künstler wird nie ein rechter Lehrer.

Man rede nur mit den Schülern von Munkacsy. Man frage Angeli, wie er sich als Professor gefühlt hat. Man denke sich Makart als Lehrer. Der Künstler ist Einer für sich. Der Lehrer soll für die Anderen sein. Der Künstler sei unabänderlich und entschieden. Der Lehrer muss sich für jeden Schüler wieder verwandeln. Der Künstler zwingt herrisch Alles unter seine Natur. Der Lehrer soll den Anderen zur Freiheit dienen.

Ein Lehrer war Piloty. Er hat Makart, Defregger, Gabriel Max und Benczur gebildet. Er hatte Alles, was zum Künstler gehört: den technischen Verstand

und auf den Wink gehorsame Hände — nur die eigene Note fehlte ihm. Er wusste selber Nichts zu sagen; er musste es sich von Anderen leihen, aber dann schlüpfte er geschmeidig in sie und diente mit seinen Mitteln ihrer Natur. Er hatte Alles, was zum Künstler gehört, nur keine persönliche Künstlerschaft. Darum war er der grosse Lehrer.

Der Lehrer sei Psychologe, der fremde Naturen, wenn sie selber noch irren und schwanken und sich nicht finden, schon aus ganz kleinen, leisen, unscheinbaren Zeichen zu vermuthen, zu errathen und zu sich zu bringen weiss. Er sei, was die Franzosen einen Dilettanten nennen, der ohne persönliche Entschiedenheit der Gefühle geschmeidig sich selber verlässt, in Andere schlüpft und ihre Nerven, ihre Sinne annimmt. Er sei Techniker, der über alle Mittel verfügt, welche in der Geschichte der Kunst die Einzelnen bereitet haben. So war Piloty. So ist Julian in Paris, der die Bashkirtseff und die Breslau bildete. So müssten an der Akademie, wenn sie ihrem Berufe, den sie heute kläglich verfehlt, genügen soll, die Lehrer sein, Interpreten und Pädagogen von Kunst, nicht Künstler.

III. Die Kunst und die Künstler.

Der Staat versäumt die Erziehung der Laien. Die Akademie versäumt die Erweckung der Künstler. Niemand lernt eine persönliche Empfindung der Menschen und der Dinge. Niemand lernt die Mittel, sich selber auszudrücken, mitzutheilen. Die Laien, an das gute Glück gewiesen, das sie etwa einmal vor dieses oder jenes Bild bringt, gewinnen nur so ein Ungefähr von grauer, schwanker, unentschlossener Meinung. Die Künstler erwerben nur die gemeinen Mittel der Schablone. Das Persönliche fehlt, das persönliche Wollen und das

persönliche Können. Keiner hat sein eigenes Gesicht der Dinge, Keiner sucht seine eigene Gestalt der Dinge, sondern es ist eine schlaffe Ergebenheit in das Gewöhnliche, in eine so beiläufige, ungefühlte Kunst, die einen recht hübschen und angenehmen Schein hat, aber nichts aus innerer Noth, nichts aus dem Gesetze eines unvermeidlichen Zwanges ist. Nur entschiedene Werke grosser und starker Naturen, welche sich Freundschaft oder Feindschaft und eine unzweifelhafte Erwiderung des Geschmackes erzwingen, könnten helfen.

Das braucht die Kunst in Oesterreich. Es ist heimlich viel künstlerischer Sinn in den Laien, aber er muss geweckt und bewusst werden. Es ist manche Kraft in den Künstlern, aber sie wagt sich nicht heraus und vertuscht sich. Alles geht im Schlendrian unentschieden weiter. Ein heftiges und gewaltsames Ereigniss, an dem man nicht vorüber könnte, ohne sich deutlich zu stellen, so oder so, für oder gegen, müsste geschehen.

Es brauchte nicht einmal ein sehr grosser Künstler und eine sehr grosse Kunst zu sein. Es müsste nur neu und besonders sein, anders, als man es gewohnt ist. Es müsste ein Schlag gegen das Geläufige sein, der reizen und wirken würde. Die Leute duseln so dahin, mit einer vagen nnd halben Dämmerung von Kunst, und halten sich nur eben an die Gewohnheit: was aussieht, wie sie es hundertmal gesehen, gefällt; was aus dem Herkommen tritt, wird getadelt; was irgendwie auf wirksame Eigenart angelegt ist, beleidigt gleich. Es gälte also ein Werk, das so ungestüm eine eigene Schönheit und seine besondere Weise hätte, dass es Jeden zur Entgegnung und damit zur Besinnung auf sich selbst und so recht eigentlich erst zur Entdeckung seines persönlichen Geschmackes zwänge.

Man verstehe mich recht, was ich eigentlich sagen will. Ich meine: der ganze Jammer unserer Kunst kommt daher, weil das Persönliche fehlt, in dem

Geschmacke der Laien und in den Werken der Künstler. Durch Widerspruch, scheint mir, könnte es geweckt werden. Ich denke mir etwa eine Ausstellung von radicalen Impressionisten der Franzosen, wo recht geflissentlich alle üblichen Begriffe verkehrt sind. Nicht um für den Impressionismus zu agitiren, durchaus nicht, sondern um zu entrüsten und zu empören, weil Hass immer schon besser als diese müssige Unempfindlichkeit wäre, und um die Entrüsteten zu zwingen, ihren eigenen Geschmack herauszuholen und gegen diese Kunst der Impressionisten die andere und bessere Kunst ihrer Wünsche zu stellen. Zuerst wäre nur ein grosses Geschrei: „schändlich, grauslich, verrückt!“, während die Enthusiasten jauchzen würden: „grossartig, himmlisch, famos!“ Aber dann würde Jeder doch von dem Anderen verlangen, es mit Gründen zu beweisen, und Jeder müsste seinen Geschmack formuliren.

Ausstellungen von sehr persönlichen Werken scheinen mir das einzige Mittel, um die stumpfen Bedürfnisse unserer Laien zu schärfen, ihren trüben Geschmack zu klären und die Künstler zur Entschiedenheit zu reizen. Es ist heute wahrlich kein Mangel an solchen Werken. Nie war in der europäischen Malerei der Einzelne mehr auf die besondere Note bedacht, auf das „Anders als die Anderen und Einer für sich sein“. Naturalismus, Freilicht, Impressionismus, Luminismus, Intentionismus — es sind nur viele Namen für das gleiche Ding, für den heftigen und ungestümen Drang, sich in einer besonderen Sprache auszudrücken und Neues neu zu sagen. Das Persönliche um jeden Preis ist die grosse Leidenschaft der Zeit. Nie war, was uns fehlt, bei den Anderen so reichlich.

Ueberall sonst tritt heute die Originalität um jeden Preis trotzig gegen alle Ueberlieferung und Lehre. In London ist es die „Neue Galerie“, in Paris der „Zweite Salon“, in München sind es die „Jungen“

und sogar die Berliner, die doch in der Kunst immer die Letzten sein müssen, haben neuestens schon auch ihre Secessionisten. Es ist noch zweifelhaft, ob es in der Entwicklung der Kunst einen Gewinn bedeutet und wie viel am Ende davon bleiben wird. Aber es ist unzweifelhaft, dass es den Künstler von der Ergebenheit an fremde Muster löst und auf sich selber stellt. Es ist unzweifelhaft, dass es gerade das ist, was wir in Oesterreich zur Erweckung des Geschmackes brauchen, dem das Persönliche fehlt.

Es ist mir ein Räthsel, dass die Genossenschaft der Künstler das nicht begreifen will. Sie muss doch selber fühlen, dass es so nicht dauern kann. Sie muss doch selber fühlen, dass, wenn Niemand kauft, Niemand was versteht und Niemand die Kunst liebt, es bei uns in fünfzig Jahren überhaupt keine Malerei und keine Maler mehr geben wird. Sie muss doch selber fühlen, dass nur das entschieden und unerbittlich Persönliche da helfen kann. Warum also vervehmt und ächtet sie, was irgendwie die Schablone verlässt?

Ich habe nicht die Absicht, den Vorstand der Genossenschaft zu beleidigen. Ich zweifle nicht, dass er es sehr gut und ehrlich meint. Aber wenn ich seine Thaten sehe, da kann ich mir wirklich nicht helfen: sie machen den Eindruck, als ob die Leute ein Interesse hätten, die Unbildung der Laien geflissentlich zu erhalten und jedes starke Talent, das sich irgendwo in der Künstlerschaft regt, geflissentlich zu drücken, bis es entweder verdrossen geht, nach München oder Paris, oder auf seine besondere Note verzichtet und sich in die Schlamperei des üblichen Handwerks ergiebt.

Die Wiener Kunst würde, um das verlorene Interesse der Laien zu wecken und dem Geschmacke der Laien, der sich keinen Rath weiss, zum Bewusstsein zu helfen, sehr persönliche Werke brauchen. Die Wiener Künstler

müssten also das Persönliche auf alle Weise fördern, eher sogar ein bisschen übertreiben (was später schon wieder ausgeglichen würde) und, wenn die eigenen Kräfte nicht reichen, ausländische Experimente holen. Aber die Wiener Genossenschaft schädigt vielmehr das Persönliche in der eigenen Kunst, wo sie es nur treffen kann, und versperrt sich ängstlich gegen die fremde Kunst.

Die paar Leute, die bei uns was Eigenes sagen und was Neues suchen möchten, die es drängt, modern zu sein — es sind so nicht viele, und sie sind es schüchtern und behutsam genug — sind bei der Genossenschaft in Verruf. Man refüsirt sie, wenn es irgendwie geht. Man hängt sie so schlecht als möglich, mitten unter schwarze Schinken in der gewissen alten Sauce, wo sie natürlich roh und grau erscheinen. Man schliesst sie von den Wahlen aus. Man scheut kein Mittel, ihnen das Leben zu erschweren und zu verbittern. Es genügt, dass Einer in den Geruch eines eigenen Talentes kommt, um ihn für alle Zukunft unbeliebt zu machen.

Mit den Ausländern verfährt man nicht anders. Wie lange hat man gezögert, uns Uhde und Stuck zu zeigen! Wie lange wird man noch zögern, uns Thoma und Klinger zu zeigen? Wie lange wird man noch zögern, uns Raffaëlli, Claude Monet, Besnard, Puvis de Chavanne, Cazin, Lagarde, Forrain, Boldini, Whistler, Zorn und Munch zu zeigen? Ich nenne absichtlich nur die ersten Namen der europäischen Malerei, welche überall berühmt, aber in Wien unbekannt sind.

Ich weiss wie die Genossenschaft sich vertheidigt. Sie sagt: „Gewiss, das sind ausserordentliche Künstler, und gewiss ist es schade, dass man ihre besondere und mächtige Kunst in Wien nicht zeigen darf: aber man darf sie nicht zeigen, man muss sie vielmehr ängstlich verstecken, weil dem Wiener jede Bildung zu ihrem Verständnisse fehlt: es gäbe bloss einen Riesenscandal.“

Das ist der verderbliche Zirkel: man wagt nichts Persönliches, weil die Laien dafür nicht reif sind, und die Laien können nicht reifen, weil das Persönliche fehlt.

Ich glaube, wie die Dinge heute einmal trostlos sind, bei diesem Mangel an Liebe und Theilnahme und Verständniss, müsste man den „Scandal" gelassen riskiren. Da ist es vielleicht gerade der „Scandal", den wir brauchen, der heftige und wilde Zwist von Meinungen, den sehr besondere, eigene und neue Naturen in der Kunst erregen. Da ist es gerade die Wuth vor ungewohnten und gegen alles Herkommen trotzigen Dingen, die noch helfen kann und heilen.

Die Genossenschaft, welche berufen wäre, die Künstler zu fördern, ist vielmehr ihr schlimmster Feind, indem sie die Laien geflissentlich in Unbildung, ohne Interesse und fern von jeder Erneuerung des Geschmackes hält und den Künstlern beharrlich das Persönliche verwehrt. Dabei sollen ihre Verdienste jedoch keineswegs geleugnet werden. Nur sind es keine künstlerischen, sondern gesellige und kulinarische, um die Küche, um den Keller und um das Gedeihen der Feste.

IV. Die Kunst und die Kritik.

Der Staat versäumt die Bildung der Laien. Der Akademie fehlen die Lehrer, die den suchenden Instincten der Künstler auf die rechte Spur verhelfen könnten. Und die Künstler selber thun auch nichts und raisonniren nur beim Biere und schmähen die schlechten Zeiten.

Aber das ist alles noch nicht das Schlimmste. Man könnte immer noch hoffen und sich mit einer besseren Zukunft trösten, wenn wenigstens ab und zu Tadel, Warnung und Rath gehört würde. Man brauchte noch nicht zu verzweifeln, wenn es wenigstens eine Kritik geben würde.

Der Wiener Kunst fehlt die Kritik. Das ist ein hartes Wort, und ein Fremder möchte es kaum glauben, aber es lässt sich aus tausend Beispielen beweisen. Man gehe nur bei den Künstlern herum und frage, wer kritische Förderung und Hilfe erfahren hat; man wird da nette Dinge hören, in viel heftigeren und derberen Klagen, als ich mir je erlauben würde, der gern das Persönliche vermeiden und nur in der Sache, wenn es geht, ändern, bessern und bekehren möchte.

Ich lasse darum auch, was die Künstler immer zuerst und mit Leidenschaft verhandeln, das Thema von der bestechlichen Kritik. Dass ein Kritiker sein Urtheil nach der Zeile für Cigarren oder auch, wenn es einem bequemer ist, für baares Geld verkauft, ist gewiss nicht schön. Aber es beweist nichts gegen die anständige Kritik, neben der überall Erpresser sind, wenn sie sich auch freilich anderswo wenigstens nicht in die erste Reihe drängen.

Ich will vielmehr nur von der anständigen Kritik sprechen, die es ehrlich meint und ernst nimmt und doch ihren Zweck verfehlt. Ich will suchen, was sie um allen Erfolg bringt und verdirbt. Und ich will sagen, wie ich mir denke, dass ihr geholfen werden könnte.

Was muss denn der Künstler von der Kritik verlangen?

Nehmen wir an · Ich habe einen Freund, der malt. Ein neues Bild ist fertig, und er ruft mich. Ich soll meine Meinung sagen. Ich komme und schaue. Es ist ein Kellner aus unserem Café, den er gemalt hat. Ich kann mir aber nicht helfen: die zierlichen Marquisen des Watteau, das rosige Fleisch verliebter Schäferinnen von Boucher und die verschämte, sanfte Bürgerlichkeit des Greuze sind mir lieber. Ich schwärme für das Rococo. Was soll mir das tägliche Leben auch noch in der

Kunst? Gerade was es nicht hat, will ich von ihr. Ich will was Zärtliches und Feines, das die Nerven streichelt. Das kann mir der Kellner meines Freundes nicht geben. Es ist entschieden kein Bild für meine Bedürfnisse. Ich kann es entschieden nicht loben. Ich muss entschieden bedauern, dass ich von seinem Talente, von seinem Eifer nichts habe, die mir, besser verwendet, manche Freude machen könnten. Aber Kellner mag ich nicht. Ich will Marquisen. Und ich gehe ärgerlich, und mein Freund weiss nur das Eine, dass er mir nie mehr ein Bild zeigen wird.

Es ist klar: Wenn er mich ruft und fragt, will er nicht eine Verhandlung über das Rococo und über die Wünsche meines Geschmackes, sondern über Erfolg oder Niederlage seiner Absicht. Er fragt nicht, ob man Kellner malen soll oder nicht. Er fragt nicht, ob man sie im künstlichen Lichte auf eine wirksame Farbe hin oder lieber in der natürlichen Luft ihres Metiers malen soll. Das Alles ist ihm schon entschieden. Er hat nur Sorge, ob es ihm gelungen ist. Er fragt nicht, was ich von einem Bilde will. Er fragt nur, ob er in diesem Bilde kann, was er hier will. Er lacht mich mit meinen Marquisen aus. Wenn ich mich nicht zu seinem Kellner entschliessen kann, soll ich lieber schweigen. Anderes wollen, als der Künstler will — das ist kein kritisches Verfahren.

Das ist aber das Verfahren der Wiener Kritik. Da hat Jeder seine Marquise. Und den Kellner des Malers lässt man nicht gelten. Wie wenn mich ein Koch fragen würde, ob er den Hasen richtig bereitet hat, und ich wollte sagen: Nein, er schmeckt mir gar nicht; ich bin Vegetarianer; warum machen Sie keine Linzertorte? Wie wenn Jemand den Weg auf die Westbahn wissen möchte und ich sage ihm: Gehen Sie nur hier; da kommen Sie auf die Südbahn; die führt in eine viel hübschere Gegend.

Der Künstler muss von der Kritik verlangen, dass sie ihre Marquisen vergisst und sich auf seinen Kellner stellt. Sonst giebt es bloss verdriessliches Gerede, das am Ende doch nichts ändert. Rath und Lehre muss an seine Natur gepasst sein. Was der Künstler will, ist seine Sache allein. Nur ob er es kann, und wie er sich etwa mit besseren Mitteln nähern möchte, hat der Kritiker für ihn zu entscheiden. Der Kritiker müsste sein Lehrer sein, wie ich ihn geschildert habe, der sich ganz in die Natur des Schülers versenkt, aus ihr denkt und sich der rechten Mittel für sie bewusst wird. Dann erst, wenn er dem Einzelnen so zu sich selber verholfen hat, mag er an der Entwicklung des Ganzen, wie er sie aus vielen Zeichen zu erkennen glaubt, den Werth und Unwerth eines Jeden messen. Freilich müssten da die Kritiker manches sein, was sie jetzt nicht sind, und manches nicht sein, was sie jetzt sind. Sie müssten ein bisschen Psychologen, die aus sich selber und in eine fremde Natur zu gehen wissen, und im Technischen sicher, damit sie Jedem gleich sein Verfahren weisen könnten, und auch in den anderen Künsten, in der Wissenschaft empfindliche Horcher sein, die jeden neuen Drang des Geistes, wie er sich regt, vernehmen. Und sie müssten etwas weniger Historiker sein, die im Vergangenen befangen sind, etwas weniger Kenner der antiquarischen Methoden und nicht jene Liebhaber mit der fertigen und unabänderlichen Aesthetik.

Unsere Kritiker wissen eine Menge. Es ist bei uns immer noch besser als draussen. Ein grosser Berliner Verleger hat mir einmal gesagt, und für Berlin scheint es giltig: „Man hat immer Leute zu versorgen, Neffen oder Waisen; wenn da einer sonst zu gar nichts taugt, gibt man ihm die Kritik der Theater; ist er aber dafür auch zu dumm, so lässt man ihn in Gottesnamen über Malerei und solche

Sachen schreiben.“ So weit sind wir doch noch nicht. Die Bildung unserer Kritiker ist ernst und ehrlich. Nur ist sie leider falsch und ungehörig. Sie sind historisch, antiquarisch, ästhetisch gebildet. Nur gerade kritisch sind sie nicht gebildet. Und so kommt es in der Wirkung fast auf das Nämliche hinaus.

Man glaubt es ganz besonders gut zu treffen, wenn man einen Mann zum Kritiker nimmt, der recht viel gelesen und eine profunde Gelehrsamkeit in der Geschichte der alten Malerei hat. Er kennt alle Namen mit den Zahlen, wann sie geboren und gestorben sind, und genau die Titel ihrer sämmtlichen Werke und das lange Schicksal eines jeden, wie es zuerst für diesen Prinzen gemalt, im Kriege verschleppt, endlich wieder bei einem Trödler entdeckt, aber verkannt, dann von dem Gelehrten X. bestimmt, durch den Grafen Y. an das Museum Z. gebracht wurde. Er ist ein treues Lexikon von allen Daten, die man braucht, und auf solche Fragen, ob die Holbein'sche Madonna von Dresden oder von Ulm das erste Original ist, hat er verlässlichen, unanfechtbar gerüsteten Bescheid. Was vorgestern und gestern war, weiss er trefflich; aus dem Heute das Morgen zu ahnen, hat er sich nie bemüht. Fertige Thatsachen sammeln und ordnen ist ihm vertraut; schwanke Triebe errathen und fördern war nie seine Sache. Er ist irgendwo Docent und wird, weil sein Name glänzt, in eine Zeitung gewählt, und nun soll er plötzlich die ringenden Jünger der neuen Schule richten, von denen er kaum noch recht gehört hat; aber wer ein Buch über Albrecht Dürer geschrieben hat, dem muss es doch, heisst es, eine Kleinigkeit sein, die Engelhardt uud Goltz zu verstehen. Man vergisst nur, dass es ein Anderes ist, heute ein Leben Goethe's und die Entwicklung seiner Werke zu schreiben, und ein Anderes, mit dem Lebenden damals, als er vom Götz zum Tasso wollte,

über die rechte und seiner Art gemässe Form zu rathen.

Andere Kritiker wieder sind vom Schlage der Kenner. Sie haben ein besonderes Talent, die Weise jedes Malers zu erkennen und an den leisesten und kaum vernehmlichen Spuren zu merken. Es geschieht nicht durch den Verstand. In Worte können sie es meist nicht fassen. Sie riechen es gleichsam und wittern es mit dem Instincte. Für Sammlungen sind sie unentbehrlich. Da erwerben sie leicht einen Namen und werden auf diesen Namen in eine Zeitung berufen, wo sie dann, die ganz nur Merker äusserer Zeichen sind, auf einmal als Psychologen und Psychagogen wirken sollen.

Noch öfter sind sie endlich Liebhaber, Aesthetiker und Dilettanten, was meist nur heisst: verdorbene Künstler. Sie sind die gewissen Rafaels nach Lessing, die ohne Hände geboren wurden und Alles möchten und es nur nicht können. Sie empfinden gross, aber es gibt ihnen keine Gestalt. Sie fühlen für die Kunst wie Künstler; nur ist es ihnen versagt, sie zu üben; es gelingt ihnen nicht, oder sie wagen es nicht einmal zu versuchen. So malen sie in Gedanken und Träumen, schwärmen viel und formen ein festes, fertiges Ideal, das sie mit Leidenschaft lieben, aber freilich nicht bewähren können. Es ist klar, dass sie nicht die besten Kritiker sein werden. Sie sind, weil sie nicht können, was sie wollen, dem Glücklicheren wenig günstig, der es kann, und gar, wenn er kann, was sie nicht wollen, hat ihr Zorn kein Mass. Sie haben alle ungerechte Einseitigkeit der Künstler, nur noch mit einer heftigeren Note von Verbitterung und Hass. Sie können die That des Künstlers an der Absicht des Künstlers nicht messen, sie dringen nicht in seinen Geist, um aus diesem seine Form zu berichtigen, sie horchen immer nur auf die eigene, ungestillte Begierde und achten sonst kein Gesetz.

Von dieser Kritik hat der Künstler nur Hinderniss und Aerger. Er kann aus ihr nicht lernen und befördert werden. Dazu müsste sie sich entschliessen, was ihr versagt ist: mit seinen Gedanken zu denken, mit seinen Sinnen zu erleben, mit seinen Wünschen zu gestalten, intensiver, logischer, bewusster als er selbst, und ihn so gleichsam aus seinem eigenen Gemüthe, das nur in ihr erst deutlich und mit der ruhigen Einsicht aller Mittel gerüstet würde, zu entscheiden. Dann müsste sie freilich, um nicht bloss den Einzelnen erziehlich zu sich zu bringen, sondern auch seinen Platz im Ganzen zu bestimmen, jeden mit den anderen vergleichen, an den Bedürfnissen der Laien messen und aus ihren schwanken Wünschen und noch verhohlenen Instincten die Triebe der Entwicklung suchen. Das wäre dann, nach der individuell-pädagogischen, auch noch eine social-prophetische Kritik.

Ich denke mir ihr Verfahren sehr einfach. Es ist irgendwo eine Ausstellung von fünf, sechs, hundert, zweihundert Künstlern. Sie nimmt die Bilder vor und sucht, was jedes will, und bestimmt an der Absicht des Künstlers Tadel und Rath; die eigenen Wünsche darf sie nicht hören. Sie fragt nicht, ob es ihr gefällt, sondern ob es im Sinne dieses Malers und als Ausdruck seiner Natur taugt; ja, sie muss sogar, was ihr gefällt, ungescheut tadeln, wenn es nicht aus seiner Natur kommt, sondern von der Fremde eingeführt ist. Sie untersucht: was will der Künstler? Wie viel davon kann er schon und was fehlt ihm noch, um sich ohne Rest auszudrücken, mitzutheilen? So findet sie aus den Verhältnissen von Absicht und Erfolg die Werthe. Dann erst werden die Absichten selber geprüft und ihre Geltung an den Bedürfnissen der Zeit erwogen. Es wird in den anderen Künsten und in der Wissenschaft gefragt, wohin der Geist treibt und wie künftig der Geschmack sich wohl entwickeln möchte. Wer

dieser Entwicklung dient, und wäre es auch nur mit einem geringen Vermögen, fördert die Kunst mehr, als wer sie mit Meisterschaft hemmt, und so wird diese zweite Kritik zuletzt einen Künstler, der vielleicht ohne Kraft und um die rechten Mittel verlegen ist, vor seinen wirksameren Rivalen rühmen, weil in ihm der Wunsch der Zeit vernehmlich ringt.

Leicht wird man ja einen solchen Kritiker nicht finden. Er braucht eine Empfindsamkeit und Wandelbarkeit der Nerven und der Sinne, welche selten sind. Albert Wolff und jetzt Gustave Geffroy, in einiger Distanz auch Hermann Helferich und Cornelius Gurlitt, mögen als Muster gelten. Man sollte wenigstens streben, von ihnen zu lernen. Man sollte, so viel ein Jeder es vermag, ihrem Beispiele folgen.

Aber nicht nur der Geist, auch die Form der Kritik ist zu ändern. Die Presse muss von der Kunst nicht bloss verständiger handeln: sie muss vor Allem mehr von ihr handeln. Dazu braucht es gar nicht erst psychologische Feinheit und pädagogisches Geschick. Es genügt der gute Wille. Von aller möglichen und unmöglichen Thorheit, die kein Mensch liest, wird in den Zeitungen breit und behaglich geschwätzt; nur die Kunst darf höchstens gelegentlich einmal ein paar knappe, rasche Sätze verlangen. Man vergleiche sie mit dem Theater. Ich bin gewiss ein Enthusiast der Bühne, aber wenn ich messe, welchen Raum die Presse der Schauspielerei und welchen sie den Malern gewährt, das ist doch gar kein Verhältniss. Man nehme ein Jahr irgendeiner Wiener Zeitung und zähle, wie oft da Herr Kornau und wie oft Meister Tilgner genannt ist. Ich schätze den sympathischen und begabten Episodisten der Josefstadt sehr, aber der geniale Bildnisshauer möchte doch vielleicht die gleiche Achtung verdienen. Von der Dio ist in einer Woche mehr als von der Wisinger-Florian in einem Jahr die Rede.

Wenn Fräulein Kallina für Fräulein Hruby oder gar Frau Lewinsky für Frau Bauer spielt, dann berichtet die Elite der Wiener Kritik noch in der Nacht das unendlich wichtige Ereigniss. Nach den Malern wird das ganze Jahr nicht gefragt, und wenn die Ausstellung kommt, sollen zwei, drei Feuilletons den Sinn ihrer langen und einsamen Arbeit erschöpfen.

Diese Gewohnheit, von den Malern überhaupt nur bei Ausstellungen und dann gleich von allen zusammen in Bausch und Bogen zu handeln, ist schändlich. Da hängen drei- bis vierhundert Bilder, und man hat im besten Falle neun, zwölf Spalten; den grösseren Theil nehmen natürlich auch noch die grossen Namen der fertigen Meister, die es gerade am wenigsten brauchen würden, und die lauten Treffer, die *clous*, welche die Neugierde reizen. Die Jugend, welche sucht und Rath und Hilfe möchte, die stille Arbeit, die noch bange zögert, wird in engen Zeilen mit dürftigen Adjectiven abgethan, wenn sie nicht gar in die letzte Spalte rutscht, wo man am Ende geschwind eine Liste verzeichnet, auf gut Glück und kunterbunt durcheinander, dass es den Leser nur betäuben und verdriessen kann.

V. **Meister Tilgner.**

Grau liegt der Garten und ganz stille; kaum dass einmal ein rascher Schritt im Sande knistert. Helle, sanfte Schleier weben zwischen den Zweigen, und ein milder, süsser Hauch, wie eine leise Ahnung naher Blüthen, tänzelt neckisch. Vögel zwitschern ungestört.

Da ist, im Schwarzenberggarten, sein Atelier, wo auf mächtigen Gerüsten viele Hände schaffen. Es gibt, wenn man den trüben Schmutz der Arbeit und die fleckigen Gesellen in den grauen Kitteln sieht, eine Stimmung von Mühe und Trotz und Geduld, wie

unverdrossen schlichte Kraft die trägen Stoffe zwingt; man mag sich an die proletarischen Bilder des Roll erinnern. Aber über der Noth des harten Kampfes lacht von den Büsten herab, die sich drängen, eine stille Heiterkeit und edle Anmuth, wie ein leichter Flug aus allen irdischen Banden in die selige Freiheit des Schönen. Es sind auch gleich zwei Symbole der beiden Stimmungen da. Das mächtige Denkmal des Werndl wächst, und die himmlisch schlanke Grazie des Mozart ist daneben.

Man fühlt sich gleich heimisch. Man merkt, dass der Meister die Pose nicht kennt. Hier ist nichts für den Fremden, für den Gast gerichtet. Das Theater vor dem Besuche, welches die Franzosen gerne üben, die Potemkin'sche Künstlerschaft der modischen Ateliers fehlt. Er gibt sich ohne Zwang, ungebunden, nur dem Gefühle, jeder Laune, jeder Anwandlung gehorsam, wie ein argloses Kind, das Verstellung, bedachte Haltung noch nicht weiss. Er ist sehr wienerisch in seiner Art, in den schnellen, mit Eifer malenden Geberden, die aus jedem Worte gleichsam kleine Puppen kneten, in der drastischen Rede, welche Bilder und Vergleiche häuft, die verbrauchten blassen Wendungen des üblichen Verkehrs lässt und aus der urwüchsigen Sprache des Volkes schöpft. Aber man hört in den derben Sätzen immer den hellen Schlag einer edlen Begeisterung, des gierigen Dranges nach der Schönheit durch. Er ist wie seine Kunst: schlicht, wienerisch und edel. Sie kommt ohne Muster, ohne Absicht, ungemacht aus dem Gemüthe, trägt allen holden, weichen Reiz in sich, der unserem Volke gehört, und weiss ihn durch die Gnade einer reinen und seligen Natur zu verklären.

Ich darf die trotzigen Arbeiter, die für den Werndl gehören, und darf den Mozart bewundern und er zeigt mir allerhand: Büsten, ein Grabmal, Entwürfe. Ich sage ihm, wie mich an dem kleinsten Werke, das

er schafft, immer das ewige Geheimniss ergreift, dass nichts aus dem Kopfe erdacht, Alles aus dem Gefühle erlebt ist. So kommen wir auf die Kunst und was das in Oesterreich für ein Elend ist. Aber wie soll man helfen? Davon wird — ein bisschen im Zickzack — mit Eifer geplaudert.

„Mein Gott! Alles Reden ist ja umsonst und nützt nichts. Mit den besten Gedanken kommen wir nicht vorwärts. Die Leute kümmern sich nicht um die Kunst, und die Künstler leben so dahin, jeder für sich, und arbeiten brav und fleissig — ja, gewiss! Aber schrecklich mittelmässig. Was uns fehlt, ist ein grosser Maler. Das wäre die Hauptsache. Ein grosser Maler, der zugleich eine bedeutende und mächtige Natur ist, die die Leute packt, und ein gutes Kind dabei, das jeder lieb haben muss — wie der Makart war, so einen brauchen wir. Da möchten sich die Leute gleich wieder für die Kunst interessiren, da wär' eine Anregung für die Künstler da, da wär' erst wieder ein Leben! Freilich, einen Makart findet man nicht so leicht. Aber man müsste halt suchen. Man hätte schauen müssen, den Lenbach zu gewinnen. Ich weiss, er hat auch seine Fehler. Er hätte eine Menge Feinde. Aber das macht nichts. Er ist doch wenigstens wer. Und er wär' die grosse Persönlichkeit, an der man sich nicht vorbeidrücken kann. Er möchte das Ganze schon aufmischen. So einen brauchen wir. Alles Andere kommt dann von selber. Davon wollen die Maler natürlich nichts hören, weil sie ihren eigenen Vortheil nicht verstehen. Sie glauben, das könnte ihnen schaden, und sie möchten daneben eine schlechte Rolle spielen. Gerade im Gegentheil! Es würde jedem Einzelnen nützen. Das hat man ja zur Zeit des Makart gesehen. So einen finden wir freilich nicht wieder: denn da hat es keinen Widerstand gegeben — der war wie ein Wunder — man kann's gar nicht sagen; eben wie einer von den

alten Meistern. Und dabei naiv, das reine Kind! Das ist ja auch der grosse Fluch, dass das immer mehr verloren geht. Aber ohne das gibt es keinen Künstler. Jeder grosse Künstler ist ein Kind. Ja, noch mehr: überhaupt jeder grosse Mensch ist ein Kind. Ich sage Ihnen, ich kenne doch eine Menge Menschen, bedeutende Menschen, die was sind. Und wenn ich einen porträtire, das können Sie mir glauben: den knöpfl' ich mir auf, den zieh' ich mir bis auf die Hemdärmeln aus. Und ich sage Ihnen: je grösser einer wirklich ist, desto kindlicher bleibt er sein ganzes Leben. Ohne das kann man nicht schaffen. Desswegen gefällt mir der Uhde so — die Leute haben ja geschimpft, weil sie ihn gar nicht verstehen — und dann sind wir halt auch noch an die alte Malerei auf die decorative Wirkung gewöhnt! Aber was hat der Mann für eine Empfindung! Zum Beispiel in dem: Herr, bleib' bei uns, denn es will Abend werden! Ja, das ist wie ein frommes Kind, das beten thut. Ich bin überzeugt, der denkt nicht erst viel nach — der hat das eben da drin. Dagegen schauen Sie: zum Beispiel der Stuck ist gewiss ein famoser Kerl, sehr viel Talent — aber das nützt nichts, das ist halt Alles mit dem Kopf gearbeitet. Und da ist es schon aus. Das kann dann nicht wirken. Das Raffinirte bringt die Kunst um. Naiv, kindlich! Ja, aber woher denn — bei der heutigen Erziehung? Da wird ja Jeder mit so viel Gelehrsamkeit angepamft, dass kein unbefangenes Gefühl mehr bleiben kann. So werden wir immer gescheidter, immer gescheidter, enorm gescheidt, und keine Kunst kann mehr gedeihen."

„Ja ich glaube auch, dass unsere verrückte Erziehung ein rechter Jammer ist."

„Na! Zuerst wird einer zehn Jahre dressirt, und dann braucht er noch einmal zehn Jahre, bis er es wieder vergisst, und dann kann er erst wieder von vorne anfangen. Dabei geht alle Individualität und

Persönlichkeit flöten. Das schrecklich viele Lernen! Und zuletzt kann keiner was! Was nützt denn die ganze Gelehrsamkeit? Die Kunst hat gar nichts davon. Künstler sind doch keine Gelehrten — ich möcht' fast sagen: gerade das Gegentheil! Die Bildung, die man ihnen gibt, ist ganz verkehrt und falsch. Ich weiss es doch aus eigener Erfahrung. Ich war schon ganz verzweifelt. Dreimal hab' ich zum Militär wollen, weil ich das Gefühl gehabt habe: es ist nichts, es wird nichts aus dir, es ist dir nicht mehr zu helfen. Erst nachher ist mir auf einmal der Knopf aufgegangen — plötzlich, an ein paar französischen Sachen. Da hab' ich mir gesagt: das ist ja das, was du immer willst, und wo es immer heisst, dass man das nicht darf. Dann ist es allmählig gegangen."

„Sie halten also nicht viel von der Akademie?"

„Es ist schade um die Zeit. Gerade was ihr eigentlicher Beruf wäre, die Schüler das Handwerk zu lehren, gerade das leistet die Akademie nicht. Mit dem Studium der Antike wird begonnen, die für den blöden Anfänger, der überhaupt noch gar nicht sehen kann, ganz unverständlich ist. Da muss einer schon ein reifer Künstler sein, um die Antike zu fassen. Der Schüler wird nur verdorben. Er nimmt gehorsam ein paar Aeusserlichkeiten an, und wenn er dann vor die Natur kommt, macht er immer nur mechanisch das Gelernte wieder, das er schon in den Fingern hat. Umgekehrt; mit der Natur müsste angefangen werden, um die Vorrathskammer der Phantasie zu bereichern, bis der Schüler alle Schwierigkeiten überwindet und ebenso genau weiss, wie ein Pferd aussieht, als wie sich ein Cylinderhut verschneidet. Das war das Geheimniss des Piloty: er hat seine Schüler gleich vor die Natur geführt. Ich erinnere mich an einen guten Freund, den Gustel Wertheimer, den Sie ja auch kennen werden — wie der hier angefangen hat, natürlich

gleich die kolossalsten Sachen, Meeressturm, ganz michelangelesk. Es war immer ein Talent drin, aber es war halt doch nie was, weil er nichts Ordentliches können hat. Da hab' ich seinem Vater zugeredet, dass er es noch einmal versucht und ihn nach München schickt, zum Piloty. Wissen Sie, was der Piloty mit ihm gemacht hat? Vor ein Brettel hat er ihn gestellt, vor ein ganz gewöhnliches, gemeines Brettel. Und „Das copiren Sie mir genau" hat er gesagt. Und das ist der einzige Weg etwas zu lernen. Alles machen, was es in der Natur überhaupt gibt. Ich weiss schon: der Mensch bleibt immer das wichtigste und edelste Ziel. Aber damit einer sehen lernt, damit er das Handwerk lernt, damit er sich mit einem gewissen Vorrath füllt, aus dem er dann schöpfen kann, da gibt es nichts als: ein Stückel der Natur nach dem andern hernehmen — was man nur findet. Da war ich einmal in Berlin, beim alten Menzel, und da kommt die Red' auf Wien, und er zeigt mir sein Skizzenbuch. Sie, da hab' ich g'spitzt! Da hätten Sie g'schaut! Was da alles war! Alles, überhaupt Alles, was er gesehen hat, Alles hat er notirt: Monstranzen aus der Stephanskirche und daneben die Falte von einem Kleid, wie sich das bauscht, wenn eine geschwind über die Gasse lauft, und dann wieder ein altes Thor, Alles! Natürlich, da ist es dann leicht, so Einer kommt nicht in Verlegenheit, dem fällt immer wieder was ein. Aber wenn Einer immer bloss griechische Nasen gemalt hat, woher soll er's denn nehmen? Ich habe mich halt auch geplagt und hab' einfach Alles gemacht, was mir in die Hand gekommen ist. Eine Zeitlang hab' ich Krippenfiguren gemacht, wissen Sie, so ganz kleine, oft zwei, drei den Abend, und dann — da waren die ungarischen Zeichnungen von Geiger modern, wunderschöne Sachen, da hab' ich lauter winzige Figuren danach gemacht. So bildet man das Auge, so bildet man die Hand.

Aber bei uns kommen die Leute aus der Akademie und können gar nichts. Wenn sie einen Tisch oder einen Sessel malen sollen, sind sie in der grössten Verlegenheit."

„Aber warum sagen Sie denn das den Herren von der Akademie nicht, den Professoren? Sie kennen sie doch . . ."

„Ja — wir stehen auch ganz gut, aber was glauben Sie denn? Das sind gelehrte Herren! Einmal war ich dort, da bin ich mir vorgekommen wie ein Fiaker unter den Weisen Griechenlands. Nein, da ist nichts zu machen. Da würden wir eben auch wieder den gewissen grossen Maler brauchen, der uns fehlt. Der müsste das gute Beispiel geben. Der fehlt uns an allen Ecken und Enden. Sehen Sie, da könnte das Publikum auch lernen, dass man einen Künstler und sein Werk im Atelier sehen muss, nicht in einer Ausstellung, wo einer den anderen erschlägt. Das wäre auch ein wichtiger Punkt. Keine Ausstellungen mehr, sondern die Leute sollen in die Ateliers gehen. Und so noch tausend Sachen! Ueber das Thema könnten wir drei Tage lang reden. Und dann hätten wir das Wichtigste wahrscheinlich erst noch vergessen. Es ist unerschöpflich."

Ich schlendere noch lange zwischen den köstlichen Werken und schaue und schwelge. Aber dann ruft er mich, der schon an der Thür ist, wieder zurück. „Aber nicht wahr? Das bleibt doch Alles unter uns? Ihr seid schreckliche Leute; man darf Euch gar nichts sagen; den anderen Tag steht's in der Zeitung. Das wäre mir sehr unangenehm. Wenn Sie was von meinem Geplausche brauchen können, so drucken Sie es meinetwegen — aber, bitte, ohne meinen Namen! Nicht wahr, das versprechen Sie mir?" Und er gibt nicht nach. Ich muss es ihm mit einem feierlichen Eide geloben.

VI. **Alexander D. Goltz.**

Es ist ein reizendes Vergnügen, sich einen Künstler aus seinen Werken oder die Werke aus einem Künstler vorzustellen. Man wird da immer wunderlich getäuscht. Vermuthetes trifft selten zu. Die Menschen sind ganz anders, als wir sie aus ihren Thaten denken müssen. Und psychologisch ist's oft gar nicht zu erklären.

Ich erinnere mich noch sehr deutlich, wie ich Goltz das erstemal sah, vor Jahren, bei einem Maskenfeste der Akademie, auf dem Kahlenberge. Ich wusste damals noch nichts von ihm, kannte kein Bild und hatte kaum flüchtig den Namen als eines bekannten Spassvogels und Lustigmachers gehört. Da sah ich ihn nun als Don Quixote auf einer schundigen, elenden, niederträchtigen Mähre, die eher einem verwetterten spanischen Esel glich, den ganzen Tag, die halbe Nacht mit tausend lauten Possen durchs Gewühle, an Witz und bunten Narreteien unerschöpflich. Er war unbändig ausgelassen, und das Lachen wich nicht von seiner Seite. So recht ein Beispiel des Malers, den man sonst nur noch in den Romanen und auf der Bühne findet: flott, toll, ein bisschen leicht, im Kerne brav und immer froh — wie in der „Goldprobe“ der Maler Spiegel beiläufig. Bilder einer gesunden, heiteren und starken Männlichkeit, die gerade auf die Dinge geht und derb das volle Leben packt, hätte ich von ihm erwartet.

Ich kam dann fort, vergass ihn, und als ich später auf der Berliner Jubiläumsausstellung von ihm ein Bild fand, dachte ich erst gar nicht, dass es der nämliche wäre. Es hiess „Christus und die Frauen“ und hatte eine unsäglich milde Güte gläubig zärtlicher Gefühle; man mochte etwa an Feuerbach, der freilich strenger, feierlicher, grösser, der männlicher ist, oder besser noch an Cazin und Lagarde denken. Es war, wie

sein „Volkslied“, das jetzt im Museum ist, der reine, sanfte Ausdruck einer stillen, von der Welt geschiedenen, in scheuen Heimlichkeiten zaghaften Natur, die einsam in guten, feinen, fast klösterlichen Gedanken träumt. Als einen empfindsamen Eremiten von leicht verletzter Weiblichkeit der Nerven, die jedes heftige Gedränge der Menschen und der Dinge fliehen, mochte man sich den Schöpfer denken.

So wunderlich spielt der Mensch den anderen ein fremdes Wesen vor und mag es selber kaum merken, dass er, was er täglich zeigt, nicht ist, und was er ist, nicht zeigt. Oder man könnte auch meinen, dass vielleicht in dem Schaffenden erst andere neue Kräfte unvermuthet sich regen, die ihm selber sonst, bevor er durch die Fieber der künstlerischen Empfängniss exaltirt und über sich selber getrieben ist, versagt und fremd sind. Man könnte meinen, dass in dem Künstler zwei Menschen sind, die einander wenig gehören: dieser gewöhnliche und jener der Weihe.

Er wohnt weit weg von der Stadt, in Nussdorf draussen. Ein helles Häuschen; im Hofe springt ein munterer Pudel. Und hell und munter, von einer lichten, stillen, innerlichen Freude ist dieses weite, hohe Atelier, das glänzt. In der Mitte drei grosse Bilder neben einander und rings Studien, Anfänge und Skizzen, Arbeiten seiner Schüler, wie diese sinnige und milde Landschaft von Bobies, die zur Ausstellung soll, und manches Geschenk von Freunden, eine tolle Parodie auf Puvis de Chavanne des sonst so strengen und gemessenen Hirschl, und eine Mappe des Mediz, eines jungen baierischen, bei Lefebre geschulten Naturalisten, der die trotzige Innerlichkeit und den gewaltsam schlichten Zug des Leibl hat; und dazwischen jagt mit einem ausgelassenen, katzenhaften Hündchen eine junge, schöne Frau herum, und überall ist Sonne und ist Lachen.

Das in der Mitte der drei Bilder heisst „Die Weihe des Dichters“. Er hat den Stoff schon einmal gemalt, und es war als *«le poëte»* voriges Jahr im Pariser Salon. Nun ist der schlanken Muse, die für den Schwärmenden, Verklärten vom Baume die jungen Blüthen bricht, mehr Bewegung und Freiheit noch gegeben; die Farben scheinen unter der sanft verklingenden Sonne noch weicher, inniger gestimmt. Es ist ein gutes Beispiel seiner Weise, die von einer redlich naturalistischen Bildung aus doch über die tägliche Wirklichkeit will und erlebte Schönheiten der Seele sagt. Wenn es in der Ausstellung nicht das Pech hat, gerade zwischen so zwei alte schwarze „Schinken“ zu gerathen, die es ins Graue und ins Schmutzige verfärben, wird es wirken.

Dann rechts das Bildniss einer Dame, die aus braunen Augen schelmisch blickt, und links in jenem schillernden Mauve, an dem Besnard seine Künste gerne zeigt, vor dem Clavier, träumerisch ein wenig geneigt, wie um auf fromme Klänge aus der eigenen Brust verzückt zu horchen, eine blonde, junge Frau, sehr rührend und zugleich sehr chic, wie eine ungemein mondaine „heilige Cäcilie“, die gerade ihren Jour hat.

Er schlendert gemächlich auf und ab, die weiche Mütze auf das rechte Ohr gerückt, die Cigarre schräge im linken Winkel der Lippen, die Hände in den Taschen, mit hellen frohen Blicken hinter dem Zwicker hervor, der schief auf der kurzen, scharfen Nase sitzt, Spott und Neckerei am Munde kaum versteckt, der lustig plaudert, rasch und ungebunden, mit der sprudelnden Verve des erprobten Tischredners, der seine Schlager und Spässe zu placiren weiss. Er ist gern ein bisschen studentisch und burschikos, mit leichten und verwegenen Reden. Aber man hört aus dem Eifer seines streitbaren und kämpferischen Tones immer einen leidenschaftlichen Ernst heraus, den er sich lieber nicht merken lassen möchte.

Wir sprechen von dem Worte, das mir Tilgner neulich gesagt hat, dass uns ein grosser Maler fehlt, der einen Hof von Laien und von Künstlern um sich hätte, wie damals Makart. Er verehrt Tilgner und liebt ihn. Aber dieser Meinung kann er nicht folgen. „Es ist ja erklärlich: Tilgner denkt und spricht noch immer im Zauber von Makart. Aber er vergisst, dass die Zeiten andere geworden sind, und dass es eine ganz andere Malerei ist, um die es sich heute handelt. Die Pracht der Farben thut es jetzt nicht mehr. Wir suchen Innerlichkeit und einfache, schlichte, redliche Empfindung. Das schliesst von selber die Wirkung auf die grosse Menge aus. Für decorativen Prunk kann sich am Ende jeder begeistern. Die Zahl der Kenner, die mit Liebe den Sinn der neuen Bilder fassen, ist gering, und ihre ganze Weise erlaubt jene turbulente Bewunderung nicht; sie geben nur stillen, besonnenen, ungeschwätzigen Genuss. Was sollen die reichen Leute, die schönen Frauen, die Lebemänner, welche die Mode machen, mit der edlen und feierlichen Einfalt des Uhde? Je grösser heute einer ist — nämlich im Sinne gerade der „Modernen“ — desto stiller wird er wirken. Und ich weiss nicht einmal, ob es anders wünschenswerth wäre. Das ist ja sehr schön, wenn ein Künstler über eine ganze Stadt herrscht — wie damals. Nur folgt dann leicht eine schlimme Ernüchterung und Enttäuschung. Als der Taumel um Makart aus war — das war beiläufig wie der Krach nach dem Aufschwung. Es gab einen entsetzlichen Katzenjammer, und die Leute behandelten auf einmal die ganze Malerei überhaupt als Schwindel. Nein, das ist es nicht — der grosse Maler vom Tilgner könnt' uns auch nicht helfen.“

„Na also, was denn? Oder soll es einfach so bleiben, wie's ist? Halten Sie das vielleicht für einen idealen Zustand?“

„Ja freilich! Gerade — wie ich schon bin! . . . Aber junge Leute brauchen wir. Junge Leute müssten wir haben. Wirkliche junge Leute, wie es in München und in Paris gibt. Da fehlt es. Mit dem Publikum ist es gar nicht so schlimm, wie man thut, und mit den verlästerten „Alten“ auch nicht. Die ältesten „Alten“ sind bei uns die „Jungen“. Das ist unser besonderes Pech. Die muss man hören! Nur um Gotteswillen nichts Neues und nur um Gotteswillen keine Ausländer, damit nur um Gotteswillen die Leute nicht den Geschmack verändern, und nur immer schön im alten Schlendrian weiter, heute wie gestern, morgen wie heut! Sie haben eine unbeschreibliche Angst, dass die Schablone ein Loch kriegen könnte. Und überhaupt nicht erst viel reden und keine langen Geschichten machen mit der Kunst — nett und verträglich und ein guter Gesellschafter sein und nur keinen Scandal — das heisst: nur nichts Eigenes, nichts Persönliches, sondern schön langsam immer die alte Leier fort, wie es immer war! Ja, da kann man es dem Publikum dann wirklich nicht verdenken, wenn ihm mit der Zeit die Geschichte zu fad wird und es schliesslich von der ganzen Malerei überhaupt nichts mehr wissen will. Die Jungen sind schuld, weil nirgends ein Leben ist, keine Bewegung, kein Schwung!“

„Recht hübsch und erfreulich schildern Sie Ihre Collegen — das muss man sagen!“

„Na, mein Gott, wissen Sie — so schlimm ist es ja nicht gemeint. Sie kennen mich doch, dass ich gern ein bisschen stark auftrage! Aber sagen Sie selber: wie soll sich denn da noch Jemand für Einen interessiren, wenn immer nur das Alte unverändert wiederholt wird? Die Leute haben ja ganz Recht, wenn ihnen das endlich zu dumm wird, und die Maler dürfen sich nicht beklagen, weil sie selber schuld sind.“

„Aber was thun?“

„Den Ehrgeiz und Wetteifer wecken, Ausländer bringen, Norweger, den einen oder den anderen von den jungen Franzosen — vielleicht wird die nächste Internationale da helfen . . .“

„Ja, wenn wir es durchsetzen könnten wie in München . . .“

„Na, jetzt wissen Sie — gerade München möchte ich nicht als Beispiel empfehlen. Das könnt' Einen eher misstrauisch machen. Diese Streiterei! Und zuletzt hat jetzt keiner was. Aber das liesse sich schon vermeiden, und gerade bei der Wiener Gemüthlichkeit, wo ja doch unter den Collegen ein wirklich reizender Ton herrscht, hätte es keine Gefahr. Uebrigens denke ich gar nicht an solche grosse Ausstellungen, wo den einzelnen doch immer die Masse verschlingt, sondern vielmehr an kleine, intime von wenigen, die zusammengehören. Die Genossenschaft hätte jetzt Einen, der das ausgezeichnet besorgen würde: den Ribarz, der jetzt am Oesterreichischen Museum ist. Der hätte von seiner Pariser Zeit her die Verbindungen und den Namen und die Stellung im Auslande. Warum nützt man das nicht besser aus?“

„Es ist halt auch schwer — gerade jetzt — was soll man den Leuten eigentlich zeigen? Wir sind ein bisschen gar zu weit zurück hinter den anderen. Sollen wir sie jetzt mühsam auf den Naturalismus dressiren, der sonst überall schon wieder überwunden ist?“

„Wissen Sie, aufrichtig gesagt, das mit der Ueberwindung — ich halte das für ein ganz falsches Schlagwort. Natürlich, wenn einige geglaubt haben, dass der Naturalismus die ganze Kunst und dass die Kunst nichts als Naturalismus ist, das war immer thöricht. Aber der Künstler muss naturalistisch beginnen. Später, wenn er die Natur einmal hat, dann wird er freilich aus sich selber schöpfen und durch die aus der Natur erworbenen Mittel das eigene Gefühl gestalten wollen.“

„Das wäre also sozusagen Ihr ästhetisches Bekenntniss, Ihre Theorie?“

„Mein Gott, wenn Sie wollen, aber — Theorie hab' ich eigentlich gar keine. Ich glaube auch: dabei schaut nicht viel heraus. Aber es ist meine Erfahrung, und ich kann es mir einfach gar nicht anders denken, als dass Einer zuerst in die Natur geht und aus der Natur lernt, aber dann freilich, wenn er die nöthigen Mittel erworben hat, mit ihnen und durch sie sein eigenes Gefühl erzählt, wie er die Menschen und die Dinge sieht.“

3.

Franz Stuck.

Wir sind in Wien weit hinter der modernen Malerei, jämmerlich weit zurück. Die Wiener Maler leisten nichts für sie. Die Kritik und die Laien wissen nicht einmal recht von ihr. Man glaubt, es handle sich immer noch um den verlästerten Naturalismus, der doch lange rings abgethan und verwunden ist. Die Entwicklung über den Naturalismus und zu einem neuen Stile, in einen mystischen Symbolismus primitiver Grösse, kennt Niemand.

Darum muss für Wien Franz Stuck mehr als jeder andere Name dieser vortrefflichen Winterausstellung im Künstlerhause bedeuten. Manche werden schwelgen, Viele werden toben. Aber alle können lernen, weil hier das erstemal wie an einem demonstrativen Beispiele für den Schulgebrauch alle Wandlungen der neuen

Malerei verzeichnet sind, wie unvermeidlich jede Phase die nächste ergibt.

Seine Anfänge sind naturalistisch, in der Weise des Bastien Lepage und des Raffaelli, die einen Moment der Wirklichkeit erhaschen will. Es wird durch das Bild seiner Mutter bewiesen. Da taucht der Künstler in die Sache unter und will mit allen inneren Kräften nur der äusseren Wahrheit dienen Er copirt die Welt; er schreibt die Dinge ab; von sich selber sagt er nichts aus. Er wetteifert mit der Photographie. So hat er als verlässlicher Reporter der Wirklichkeit begonnen.

Dabei wird er ein heimliches Unbehagen nicht los. Es bleibt ein unbefriedigter Rest in ihm. Seine Natur möchte heraus, gerade das Besondere an ihm, das in der anderen Wirklichkeit kein Gleichniss hat. Es wächst der Drang, sich selber, die Heimlichkeit der eigenen Seele zu verkünden. So wird sein Naturalismus zur Caricatur, welche nichts als von Persönlichkeit unterstrichene Sachlichkeit ist. Romantische Naturen werden von der naturalistischen Technik immer in die Caricatur gedrängt; man denke an Manet, Forain und die japanischen Maler.

In der Caricatur wächst und schwillt seine Eigenheit, bis sie zuletzt den naturalistischen Zwang bricht. Sie kann sich endlich mit der äusseren Wirklichkeit nicht mehr vertragen. Gerade die naturalistische Bildung stösst sie in das Phantastische. Er ist zu lange und zu gründlich Naturalist gewesen, als dass er in die fremde Wirklichkeit so nebenbei die eigene Persönlichkeit vermischen könnte, nach der früheren Weise. Er muss, um sich selber auszudrücken, zuerst das Wirkliche verlassen, und nur im rein Phantastischen, wo jede Erinnerung an die äussere Welt verzehrt ist, kann er sich gestalten.

So ist er ins Phantastische, ins Symbolische, ins Mystische gerathen, wie die letzte Malerei und die

letzte Litteratur der Franzosen. Er malt in irren, dunklen Zeichen die Schauer und Ahnungen, das Unsägliche an Lust und Leid, alle Räthsel jenseits des Verstandes. Er malt den tiefen Kern des einsamen Gemüthes. Aber er malt seine Eigenheit nicht mit seinen eigenen Mitteln. Er drückt sich selber mit den Ausdrücken von Anderen aus. Die Sprache, in der er sich erzählt, ist entliehen. Seine Bilder sind eine Sammlung aus allen phantastischen Malern. Da ist (in der „Pieta“, in der „Kreuzigung“) die wunderliche Liebe starrer, hagerer Geraden von Puvis de Chavannes. Da ist (in der „Vision des heiligen Hubertus“ und im „Forellenweiher“) der Schleier einer leisen und schmerzlichen Farbe über den matten Schatten der Welt wie bei Lagarde, Cazin, Carrière. Da ist (im „Verlorenen Paradies“) Max Klinger. Da ist (in der „Medusa“, in der „Sünde“, in den „Faunen, Centauren und Nymphen“, im „Mörder“, der einfach nach einem Böcklin'schen Bilde gemalt ist, in den „Rivalen“ und im „Orpheus“) Böcklin.

Also ein Maler unserer nervösen und hysterischen Romantik, der aus der Deutlichkeit der Dinge weg in das Räthsel und den Traum des Geistes will, aber das Eigene nicht aus dem Eigenen, sondern nach erlernten Mustern gestaltet.

4.

Neue Zeichen.

Ich habe letzten Frühling, letzten Sommer der Reihe nach die Jahresausstellung in unserem Künstlerhaus, die Berliner Ausstellung der Elf, den alten und den neuen Salon von Paris, in London die Royal

Academy und die New Gallery und endlich allerhand von den belgischen Symbolisten gesehen. Da ist mir das Wunderliche wieder passirt, dass die nämliche Kunst, der nämliche Stil, ja das nämliche Bild auf die nämlichen Sinne, die nämlichen Nerven an jedem Orte anders wirken. Hier gefällt, was dort beleidigt; dort verschwindet, was hier bedeutet; der nämliche Geschmack stellt hier andere Forderungen, gibt hier andere Entscheidungen als dort. Jedem Lande scheint sein besonderes Maass der Schönheit eigen, das Jeder, ohne es selber recht zu merken, wie ein unvermeidliches Gesetz empfängt. Die nämlichen Werthe gelten anders.

In Wien prüft man, ob der Maler das Malen gelernt hat, mit Schmerzen, ein wenig oder gar nicht. Wer da könnte, was er will, zählte schon unter die Grossen. Wenn einmal, während rings das elende Vermögen hinter der entlaufenen Absicht hinkt, Wunsch und That sich träfen, würde man vor dem Wunder verweilen. Wo ein Herr der Technik wäre, der dürfte Meister heissen. Nach der Näherung an dieses Ideal, das heute sich keinem gewährt, werden alle geschätzt. Technisch gut zu malen — das ist die Forderung, bei uns und in Berlin.

In Paris setzt man voraus, dass der Maler malen kann. Das ist dort selbstverständlich. Sonst lässt man ihn gar nicht zu. Alle kennen das Metier. Was Einer will, das muss er auch vermögen, und so schlecht, an der Vergangenheit oder gar an den scheuen Begierden der Zeit gemessen, so schlecht dieser alte Salon im Palaste der Industrie heuer ist, er wäre nach jenen Wiener Begriffen, welchen die technische Güte genügt, vortrefflich; vor jedem Bilde müsste der Wiener halten, weil jedes ohne Einwand ist. Aber dort wird gefordert, dass der Maler einer für sich und ein Entdecker sei, der Neues bringt, sein besonderes Gesicht der Menschen

und der Dinge, das vor ihm noch keiner geschaut, gefühlt, erlebt hat. Welche neue, ungekannte, fremde Note ein Bild zu geben weiss, das entscheidet. Darum schelten sie jetzt den alten Salon, der nirgends die Schablone verlässt. Neu zu malen — das ist dort und in Belgien die Forderung.

Auch in London setzt man voraus, dass der Maler sein Metier weiss. Sie haben nicht alle verschmitzten Kniffe der Pariser. Aber sie vermögen immer noch mehr, als sich die Weisheit unserer behäbigen Genossenschaft träumen lässt. Und sie bringen Neues. Freilich suchen sie es nicht gewaltsam; sie stürmen und drängen nicht. Doch erschrecken sie auch nicht leicht, verkriechen sich nicht gleich vor jedem Zeichen. Wenn man sie genau prüft, gilt ihnen alt und neu, dunkel oder hell, jede Mache gleich, wenn sie nur gut englisch ist. National verlangen sie Alles. Es soll eine englische Marke haben und in die heimische Weise taugen, welche Gewohnheit ihnen verklärt. An der fremdesten Madonna ihrer Schwärmer für Fiesole ist doch immer, in den schmalen, langen, hellen Händchen, im Schritte von *garden party,* in der hydropathischen Haut — ist immer etwas von der Miss. Weil ihm der Geruch des Landes fehlt, haben sie Turner, den Grössten ihrer Geschichte, immer verkannt. Englisch zu malen — das ist ihre Forderung.

Es folgt: Ein Wiener Bild, das hier den ersten Preis verdient, braucht in Paris, wo technische Meisterschaft gemein ist, noch lange nicht zu wirken; aber Pariser Werthe, welche technisch immer vollkommen sind, müssen hier gelten; englische werden, ausser Bildnisse etwa, wo das Nationale auf den Stoff gerechnet würde, den Pariser und unseren Geschmack immer befremden.

* * *

Es ist jetzt überall unter den Künstlern viel von der „neuen Malerei" die Rede. Was will sie, was soll

sie? Bei uns, wo man die Bildung aus den Fliegenden Blättern holt, wird ja noch immer geglaubt, dass sie naturalistisch ist. Nur einige, die ganz Gescheidten, haben wohl auch schon einmal vom Symbolismus läuten und trommeln gehört. Aber Begriffe fehlen.

Die rauhe Malerei der Wirklichkeit, der gemeinen nackten Wahrheit von der Strasse, ist schon wieder vorbei. Aber auch über die hageren, hektischen und frommen Träume nach Puvis de Chavannes drängen die Jungen heute weg. Anderes schwellt ihre Triebe. Sie ringen und können die Losung nicht sagen. Sie wissen nur einige Namen, die ihre bange, irre, fragliche Hoffnung stärken. Whistler, Carrière, Forain, Burne Jones, Khnopff sind diese Namen.

James Mac Neil Whistler. Ein Amerikaner, der in London lebt, der Menge durch heftige wilde Schrullen verhasst, welche geflissentlich die Sitte gern beleidigen, stolz, herrisch, einsam, mit einem herrlichen Dünkel des Künstlers, den er wie einen erlauchten Priester, wie einen Kaiser über die Menschen hebt. Das Bild seiner Mutter, das jetzt im Luxembourg ist, und der Sarasate, der 1886 im Pariser Salon, heuer in der Ausstellung der Craftonstreet war, sind bekannt. Man kann da von Naturalismus nicht sprechen, weil sie nur wie gespenstische Scheine, wie Schatten wirken, wie hastige Gedichte, die von schwülen Lippen im Fluge verdampfen, mit jenem unsäglichen Leuchten, das die tiefe Dämmerung hat. Aber man kann auch von Symbolismus nicht sprechen, weil sie nicht Träume, sondern das Leben geben, freilich ein entleibtes Leben, gleichsam nur seine Seele, die fliegt. Es ist, wie man oft Einen schildern möchte, viele Zeichen nennt, aber sich wieder berichtigen muss: „Das Alles ist es nicht, sondern er hat vielmehr ein gewisses Etwas . . . ein ich weiss nicht was . . . etwas Unaussprechliches, und dennoch Unvergessliches, zu flüchtig, um erhascht, zu

wichtig, um verkannt zu werden" — gerade diesen raschen Athem der Menschen und der Dinge malt Whistler.

Eugène Carrière, der erst seit 1889 Ruhm hat. Er malt die schmalen Freuden, stillen Kummer kleiner Leute, die ängstlichen, leisen, scheuen Zeichen von verhaltenen Gefühlen, ein bleiches Fältchen an müden Lippen, das Sinnende des Blickes, flehentliche Gesten, und malt Alles immer wie in Rauch und Nebel. Ein Witzbold hat gefragt, ob er denn in einer Dampfkammer schaffe? Die Formen vergleiten, es scheint Hauch und Dunst, der gleich entrinnen wird. Was an einem Bilde für unerlässlich gilt, verschweigt er. Geringes, Nichtiges, Vergängliches, das sonst nicht geachtet wird, hält er.

Forain. Der grösste Zeichner der Franzosen, der jetzt auch die *légion d'honneur* empfing. Den könnte man ja noch etwa unter die Naturalisten rechnen, weil er in derben, rauhen, grausamen Griffen das tägliche Leben packt; aber man könnte ihn auch unter die Symbolisten rechnen: wenn er einen Bankier zeichnet, wird es immer gleich das ganze Kapital. Er gibt nur den Zug, der entscheidet: vom Viveur nichts als die wüste Linie des schlaffen Bauches, und den stumpfen Rücken der Dirne und die verkümmerte Brust der hysterischen Tugend.

Edward Burne Jones. Er malt nur die Augen. Der Rest von diesen hageren, primitiven, schmerzlichen Gestalten, oft in trübes Grau versunken, oft in bunten Flammen, ist decorativ. Alles Wesen gibt er in die Augen, die jeden Hunger der Erde, jede Gnade des Himmels sagen.

Khnopff, der in Brüssel lebt. Alles grau, düster, verhängt, in Rauch und Nebel, Räthsel. Man weiss es nicht zu deuten. Aber seltsame Dinge, eine wunderlich gestreckte Gerade oder ein dumpfer Fleck, der keinen Sinn hat, geben Stimmungen, die bleiben. Es ist, wie wenn ein tiefer Geist aus bösen Träumen lallte.

Man könnte auch noch den Norweger Munch, den Deutschen L. v. Hofmann nennen, die in diesen Schlag gehören.

Allen ist gemein, dass sie verschmähen, was sonst galt, und suchen, was nicht geachtet wurde. Was sonst die Maler zeigten, verhüllen sie. Und sie gestalten, was sonst leer und dunkel war.

Vor einem Menschen, den sie formen wollen, sagen sie sich: „Der Masse fällt seine kräftige Nase, dieser Bug der Wangen, dieser Wurf der Lippen auf. Das würden die Anderen machen. Aber der Mann bliebe, wenn man ihm das Gesicht verbinden würde, doch immer der gleiche. Es ist eine eigene Luft um ihn, sein persönlicher Geruch. Das wollen wir versuchen.“ So verfahren sie mit jeder Stimmung, mit jedem Gefühle. Sie malen, was man nicht gewahr wird.

Es ist die Weise sehr verfeinerter, welker, erkrankter Nerven, welche zu viele Vergangenheiten an zehrenden Erfahrungen, tödtlichen Genüssen haben, um Natürliches zu dulden, und nach fremden Reizen lechzen, die peitschen könnten. Wer von solchen zärtlichen, selig erschöpften Sinnen ist, wird ihre schwülen Künste lieben. Aber der Haufe, der glücklich gesunde Haufe mit den derben Stricken auf der unschuldigen Seele, wird als Narren sie verlachen, als wüste Narren, und lieber die Bücher des Herrn Nordau kaufen.

5.

Die dritte Wiener Internationale.

(März 1894.)

Ein Gast, der in diese absurden, mit unnützen Dingen gestopften Säle kommt, ist paff und kann es sich nicht deuten. Er wird sagen: es ist eine Schande, so sehr alle Pflichten einer Ausstellung zu versäumen;

wer das wagt, muss sehr unwissend von der Malerei sein; wer es sich gefallen lässt, muss sehr indifferent in der Kunst sein; jede winzige Sammlung bei Gurlitt oder Goupil ist doch reicher; ich hätte nicht gedacht, dass die Leute hier so dumm sind. So würde der Fremde sagen, der von den Wiener Dingen nichts weiss, wenn er durch diese wirre, rathlose, die Zeit verleugnende Ausstellung geht. Aber wer ein bisschen die Wiener Dinge kennt, spricht anders. Er versteht, dass diese Ausstellung nicht eine Dummheit, sondern ein mit Fleiss gesuchtes Werk von kluger Rechnung ist, das vielmehr Bewunderung verdient.

Allerdings, sie ist die Karikatur einer Ausstellung von heute. Was heute in der Malerei gilt und bedeutet, alles Wesentliche wird von ihr versteckt. Nur der Tross, der hinter der Entwicklung läuft, ein paar Lakaien, die den Grossen folgen, sind hier. Die Holländer allein versuchen in deutlichen Beispielen, durch Israels, Mesdag, Koster, Breitner, Koning, den Stand ihrer Kunst zu melden, wenn auch leider Torop fehlt, und einiges Englische verdient Achtung, Orchardson, Herkomer, die böcklinische Marianne Stokes, Millais und Walter Crane, wenn auch freilich die Gipfel fehlen: Burne-Jones, Watts, Strudwick, Melville, Lavery und der Meister aller Meister, Whistler. In Spanien sind alle Trompeter der alten Schablonen da, aber die drei, die was können, Pradilla, Checa und der köstliche Gandara fehlen. In Belgien, wo, um nur mit Noth zu füllen, der Barnayite Lybaert wieder seine heilige Elisabeth hat, die schon 1882 hier war, fehlen Stevens und der grosse Khnopff. In Amerika fehlen Stewarts bunte Analysen des Mondänen, Dannats spanische Künste und die Virtuosen des Lichtes, Harrison, Sargent und Dewing. Die nordische Ehre retten der glitzernde Thaulow, die Ancher und Salmson, der schwedische Liebermann, aber es fehlen Bergh und

Zorn. Und es fehlt, was heute den Stolz der Deutschen und die Geltung der Franzosen macht; diese beiden bringen Rumpelkammern ihrer abgelegten Kunst von vor zehn Jahren. Böcklin fehlt, Uhde fehlt, Stuck fehlt, Klinger fehlt, Thoma fehlt, Hofmann fehlt, Moreau fehlt, Cazin fehlt, Carrière fehlt, Raffaelli fehlt, Boldini fehlt, Forain fehlt, Willette fehlt, Besnard fehlt, Degas fehlt. Es fehlt, was in der Kunst von heute gilt. Nur was an Resten die Kunst von heute stört, ist da.

Und die Pflicht der Ausstellung war doch deutlich und war leicht. Die Wiener kennen die Malerei von heute nicht. Die ganze Entwicklung der letzten zehn Jahre von Manet zu Whistler, die Erlösung vom Carton der Epigonen, diese mächtige Schöpfung einer neuen Kunst ist ihnen fremd. Kaum von den Anfängen, von ihrer naturalistischen Phase haben sie geringe und schüchterne Zeichen vernommen. Das alles war in deutlichen und wirksamen Exemplaren zu zeigen, indem man behutsam wählte, Experimente vermied und nur die reifen Endungen nahm. Es kostete keine Mühe. Man brauchte bloss aus 1892 und 1893 die Treffer vom Champ de Mars, von der New Galery und von den Secessionisten zu holen. Das war deutlich und war leicht. Man versteht gar nicht, wie sie es verfehlen konnten, wenn man nicht weiss, dass sie es verfehlen wollten.

Sie wollten es verfehlen. Sie wendeten allen Witz und Eifer an, geflissentlich zu meiden, was sie suchen sollten. Statt die moderne Malerei zu zeigen, wollten sie zeigen, dass es keine gibt. Sonst fürchteten sie nämlich für ihr Geschäft. Was der künstlerischen Bildung nützte, würde ihrem Handel schaden, der von der Dummheit der Laien nur lebt. Man würde dann die Schande und klägliche Verfassung der heimischen Kunst erkennen und die breite Herrlichkeit der colorirten Anecdoten wäre aus. Das wollten sie um jeden

Preis verhindern. Sie wollten zeigen, dass es nirgends eine bessere Kunst gibt, dass sie sich gelassen mit Europa messen dürfen und dass dieses müssige Gerede von Moderne nur in ein paar unruhigen und missvergnügten Köpfen spuckt, die selber nicht wissen, was sie wollen. Und das zu zeigen, war doch wirklich eine Kunst. Es ist ihnen gelungen. Man muss sie bewundern.

Ich sage da nicht etwa eine Vermuthung von mir. Man braucht nur die Ordnung der Bilder zu sehen, um es selber zu wissen. Die Frau mit der Ziege von Liebermann hängt so hoch, dass sie jede Wirkung verliert. Aquarelle von Dettmann und Koner stecken in einer finsteren Kammer, die sonst nur als Passage dient. Anna Ancher, Michael Ancher, Hugo Salmson sind oben hinten in einen entlegenen Winkel versperrt, den man nicht findet. So wird der Schein, dass es nicht bloss in Oesterreich, sondern heute überhaupt keine Malerei gibt. So geschieht es, dass die Wiener Malerei „sich sehen lassen kann“, die doch eine Schmach ist; denn sie hat unter fast zweihundert Nummern hier kaum ein halbes Dutzend von künstlerischen Werken: einen schönen Akt des jungen Meisters Engelhardt, der unangefochten durch allen Neid und Hass immer kräftiger und deutlicher wächst, ein Portrait der Olga von Boznanzka, dann Jettel, Delug, Hörmann und einen neuen Namen, den man sich wohl bald merken wird, Lenz.

Man darf also nicht sagen, dass die Ausstellung nicht gelungen ist. Sie dient dem Plane der Aussteller: ihre eigene Ohnmacht betrügerisch zu verstecken. Man nennt das hier patriotisch, wenn man den Leuten die Augen verbindet und wer nach Licht ruft, wird vervehmt.

IV.

Theater.

1.

Die Duse.

Nebel, Rauch und Lärm, Gewirr rauher Stimmen und der träge, zähe, gelbe Dunst des russischen Schmutzes — das ist meine erste Erinnerung an die Duse. Es war, als ich vor zwei Jahren nach Petersburg fuhr, in Wirballen an der Grenze. Man führte uns in eine weite, kahle Halle, und hier wurde jeder Pass geprüft, jeder Koffer strenge visitirt. Man kann sich denken, wie lange es dauerte, bis die Garderobe des Fräulein Jenny Gross, die mit uns war, nach Gebühr erledigt wurde. Einstweilen plauderte ich mit dem schönen und heiteren Mädchen, und sie erzählte, wie sie in der Nacht einen grossen Schreck gehabt, weil nebenan eine Dame plötzlich Krämpfe bekam — „die Person geht übrigens auch nach Petersburg, Komödie spielen. Duse heisst s', oder so wie. Haben Sie schon einmal was g'hört von ihr?“ Und sie zeigte auf eine dunkle, geduckte, verhüllte Frau, die drüben ihre Körbe hütete. Da sah ich das erste Mal die fahle, schlaffe, leere Miene der Duse.

Eine Woche später sah ich sie auf der Bühne. Joseph Kainz und eine liebe Hamburger Naive, Lotte Witt, welche Director Burckhard fangen sollte, waren mit. Ich werde es nicht leicht vergessen. Wir taumelten, fieberten, bebten. Kainz rannte, schrie und schwang jauchzend den Hut, wie einem Fürsten gehuldigt wird. Die kleine Lotte weinte bitterlich und wollte nicht mehr spielen, weil sie es nicht verdiente und sich schämte. Als wir dann aus dem Theater kamen und erzählten, glaubten uns die Freunde betrunken oder verrückt. Wir stammelten verzückt, gesticulirten besessen und mochten uns absurd genug geberden. Und ich weiss, dass ich die ganze Nacht sass und schreiben wollte und verzweifelte, weil mir die Sprache fehlte, den Adel dieser Gefühle zu sagen. Ich brauchte vier Wochen und musste erst eine Reise, neues Leben, fremde Menschen zwischen uns stellen, bis ich meinte, über sie schreiben zu können. Und dann ist es erst noch sehr überschwänglich geworden. Es reut mich nicht: Rausch der Sinne ist immer ein Glück, auch wenn es später einen kleinen Jammer gibt.

Ich schrieb über sie in der Frankfurter Zeitung, und das brachte sie nach Wien. Ein Agent, Herr Täncer, las es, verhandelte mit ihr und liess sie im Carl-Theater gastiren. Sie kam in ein leeres Haus. Niemand kannte sie, als sie begann. Als sie endete, rauschte ihr Ruhm noch in dieser Nacht durch die ganze Stadt. Sie wirkte unwiderstehlich. Man redete, man hörte, man wusste nichts Anderes mehr. Man vergass die Wolter und die Sandrock. Die Kritik sang Hymnen. Es geschah den Wienern, was uns in Petersburg geschehen: der grosse Rausch kam über sie.

Er kam dann auch über die Berliner. Aber dort war es doch ein bisschen anders. Einige blieben nüchtern. Der feinste Kenner, den das Deutsche Reich jetzt hat, Maximilian Harden, nannte sie eine Virtuosin

der Natürlichkeit, die Schwäche mit katzenhafter Grazie paare, und zog das Fräulein Poppe vor.

Den Franzosen, die sie sahen, konnte sie gar nicht gefallen. Der gute, dicke, alte Sarcey meinte: *«Une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école.»* Die Collegen von der Comédie schüttelten sich verwundert und wollten die Wiener nicht verstehen, weil sie ja sicherlich Manches könne, aber doch keine Künstlerin sei. Die grosse Sarah, die gerne bewundert und immer lobt, sagte: *«Une comédienne excellente, mais qui manque de génie.»* So hiess es auch in England, dass sie verständig zu wirken wisse, aber zu den Grössen der Kunst sich doch nicht zählen dürfe.

Das quälte mich. Zweifel kamen. Es wollte mir nicht stimmen. Ich traute meinem Gefühle nicht mehr. Ja — ich hatte von ihr einen Rausch. Andere Künstler, andere Kenner hatten einen Rausch. Die Menge hatte einen Rausch. Aber ich musste mir doch sagen, dass Harden, Sarcey, die Bernhardt sich auch auf Schauspielerei verstehen. Was war da? Es liess mich nicht mehr aus. Ich wusste es nicht zu deuten. Es schien wunderlich.

Und jetzt merkte ich allerhand, als ich ihre Wirkung an mir selber wieder prüfte, revidirte. Da waren manche Räthsel. Wunderlich schien auch, dass sie wirkte, wo die Anderen nicht wirken, aber versagte, wo die Anderen erst beginnen. Und wunderlich schien, dass ihre Wirkung, statt zu wachsen, allmälig wich. Da war etwas nicht in Ordnung.

Sie spielt die zwei ersten Acte der „Cameliendame" wirksamer, als die Bernhardt, aber in den grossen Scenen des dritten und vierten Actes ist mir die Sarah lieber. Sie macht mit den Niaiserien der Francillon mehr, als die Sandrock, aber in der Entscheidung, wenn es den grossen Schlag gilt, ist mir die Sandrock lieber. Das fand ich an jeder Rolle.

Und endlich: ich habe 1889, als sie im Variétés gastirte, durch eine ganze Woche täglich die „Cameliendame“ der Bernhardt gesehen, und täglich wuchs die Wirkung. So ist es mir mit dem Götz des Baumeister, mit dem Romeo des Kainz, mit dem Hamlet des Mounet gegangen. Man muss sie immer wieder sehen, gründlich kennen — dann wirken sie erst ganz. Die Duse hat mir jene erste Wirkung der Clotilde nicht mehr gegeben. Wenn ich von ihr eine Rolle das vierte oder fünfte Mal sehe, will sich in mir nichts mehr regen.

Wie soll man das erklären? Die Gabe, manche in Taumel, Verzückung, Extase zu bringen. Aber die besten Wirkungen immer in den schwächsten Stellen der Dichtung. Und endlich auch bei den Empfänglichen eine unaufhaltsame Ernüchterung, fast Beschämung, als hätten sie sich thöricht täuschen lassen. Wie kann es sein?

Ich habe lange gesonnen, um mir über sie und über mich selber klar zu werden. So bin ich mir über manchen Punkt der Schauspielerei klar geworden, der sonst dunkel war. Desswegen will ich sagen, was ich jetzt denke, wenn es auch freilich noch junge Gedanken sind, welchen die letzte Gestalt fehlt.

Ich glaube: Das Geheimniss der Duse ist die Technik, die sie hat, und sie hat eine Technik der schlechten Mittel.

Jeder Künstler bringt immer zwei Dinge. Er bringt sich, aber das sind zwei Stücke. Ein Stück hat er mit den Anderen gemein, das andere hat er für sich allein. Dieses, das Persönliche, muss er in seine eigenen Formen bringen, die er aus sich holt. Jenes, das Gemeine, findet alte Formen, die er von den Anderen nimmt. Jede Kunst hat ihre übliche Sprache. In dieser werden die gemeinen Dinge gesagt. Die persönlichen verlangen neue Worte, die der Künstler aus seinem Gefühle prägt. Diese erst wirken, weil

nur der Kern des Künstlers wirkt. Wenn er die gemeine Sprache redet, die wir selber haben, hören wir nicht. Aber es ist möglich, dass ein Künstler die übliche Sprache nicht brauchen darf. Man denke etwa einen, der das R oder S nicht sprechen kann. Dann müsste er nicht nur für das Persönliche seine neuen Worte bilden, sondern auch für das Gewöhnliche eine ungewöhnliche Sprache suchen, weil die übliche ihm versagt wäre.

Das ist der Fall der Duse. Sie hat das R und S der schauspielerischen Sprache nicht. Sie kann die üblichen Dinge nicht in der üblichen Weise sagen, weil ihr die üblichen Mittel fehlen. Mängel des Leibes hindern es. Ihr Besitz an Linien und Tönen reicht nicht. Die normale Technik ist auf eine normale Schönheit gestellt, die sie nicht hat. Ihre Kehle, ihr Rücken, ihre Arme sind anders. Desswegen wirft sie die ganze Vergangenheit der Schauspielerei weg und schafft sich andere Zeichen, die aus ihren anderen Mitteln kommen.

Aber jetzt merke man die Folgen. Nur das Persönliche wirkt. Wir sind gewohnt, Persönliches zu vermuthen, wenn wir neue Zeichen finden. Wir wissen: während der Künstler die gemeine Sprache spricht, gibt er auch noch immer nur die gemeinen Dinge; wenn er an das Eigene kommt, melden es neue Worte. So glauben wir: wie neue Worte sich melden, ist auch schon das Persönliche da. Aber sie muss, weil sie andere Mittel hat, auch das Gemeine in neuen Worten bringen. So scheint sie immer persönlich, und dieser Schein wirkt, wo die Anderen nicht wirken können. Das ist ihr Geheimniss.

Wenn ein Wiener Genie zu mir kommt, wird es die ersten zwanzig Minuten nicht wirken. Es klopft, wie Alle klopfen; es grüsst, wie Alle grüssen; es sitzt, wie Alle sitzen. Es hat die üblichen Sitten, wie

Herr Meier oder Müller. Es gibt mir nur, was es mit Allen gemein hat. Erst später thut es die Hüllen weg und kann mir das Eigene zeigen, seine einsame Seele. Aber wenn ein Neger zu mir kommt, der wird gleich wirken. Jeder Blick, jede Geste, jeder Schritt ist neu, ist fremd, ist anders. Mir muss an ihm auch das Gemeine selbst persönlich scheinen, und es dauert, bis ich mich erhole und besinne. Die Duse ist der Neger in der Kunst von heute.

Ich erinnere mich, dass in Paris einst Annamiten spielten. Sie heulten, wanden sich, und das Stück schien grässlich. Aber man konnte vor der grellen, bunten, wüsten Bühne täglich Künstler, Kenner in Begeisterung sehen. Man verstand sie nicht, aber sie wirkten. Sie wirkten, weil man sie nicht verstand. Desswegen schien auch das Gemeine an ihnen persönlich. Wenn die Reichemberg Liebe spielt, so hat diese Liebe zwei Theile. Sie liebt, wie alle Menschen lieben, und dann ist noch ein Zug, der ihr allein gehört. Nur dieser kann wirken. Nur dieser gibt ihr eigene Zeichen. Das Gemeine sagt sie gemein und wir warten ungeduldig. Aber in Annam hat die gemeine Liebe aller Menschen andere Zeichen. Und so lassen wir uns täuschen und sind gleich getroffen, ergriffen und gerührt.

Wenn Rafael ohne Hände geboren wäre, dann hätte er mit den Füssen gemalt. Er konnte dann die ganze Lehre der Malerei nicht brauchen, die immer doch nur Winke, Räthe für die Hände gibt. Er musste seinen anderen Organen dann eine andere Technik suchen. Sie hätte allen Formen einen fremden, besonderen Geschmack gegeben. Die Duse ist so ein Rafael der Bühne mit den Füssen.

Man wird sie immer bewundern, weil es schön ist, wenn der Geist den Körper zwingt. Aber sie muss einsam, ohne Schule sein. Wer Hände hat, wäre thöricht, mit den Füssen zu malen, und würde doch kein Rafael.

Ich glaube: das ist es. Das werden langsam Alle gewahren. Es thut mir wehe: denn wir werden dann um einen schönen Enthusiasmus ärmer sein. Vielleicht ist es gesund. Vielleicht hilft es uns, Wesen und Sinn der Kunst, der ewigen und grossen über den Moden, deutlicher zu fühlen.

2.
Mounet Sully.

Es gibt zwei Arten von Schauspielerei. Manche wollen der Dichtung dienen, fühlen sich nur als Mittel, Instrumente des Dichters und gehorchen seinen Zwecken. Selber nichts zu sein, aber auf seinen Wink alles zu werden, wie er es eben braucht, ist ihr Wunsch und sie suchen die Kunst, jede eigene Note von sich zu streifen und sich nach jeder Vorschrift zu verwandeln. In jeder Rolle verändern sie sich, an Stimme, Gesten und Gang, und sich zu verleugnen, Gestalten zu wechseln, aus sich zu schlüpfen, in andere zu dringen, Meister in Metamorphosen zu werden ist ihre Sorge. Sie lassen sich vom Dichter formen. Der drückt sich in ihnen, durch sie aus. Man darf sie nicht mit dem Maler, dem Bildhauer oder dem Musiker, sondern mit der Farbe, mit dem Marmor, mit dem Klavier muss man sie vergleichen. Aber andere wollen das nicht, verstehen es gar nicht. Sie fragen nicht nach den Trieben des Dichters, nicht nach den Begierden der Dichtung. Sie wollen sich selber verkünden. Die Rolle ist für sie, was für den Dichter das Leben ist: ein Stoss und Drang, zu fühlen, diese Gefühle zu formen und so in

anderen zu wecken. Sie gestalten nicht Rollen aus sich — sie gestalten sich an Rollen. Sie spielen nicht den Hamlet, Romeo oder Lear — sie spielen gelegentlich des Hamlet, Romeo, Lear immer nur wieder sich selber, jedes Mal ein anderes Stück. Für sie ist der Egmont des Goethe, was für Goethe der Egmont der Geschichte war: eine Gelegenheit, sich zu formen, die eigene Seele in Zeichen zu gestalten, alle Hast und Fülle der Empfindung zu bekennen. Das gibt zwei Arten der Schauspielerei. Man kann für, gegen jede Gründe finden. Nach seinem Geschmacke mag man wählen. Nur darf man von der einen nicht die andere verlangen. Es steht mir frei, Sekt lieber als Absynth zu trinken; aber ich darf dann den Absynth nicht schelten, dass er kein Sekt ist — das ist eben nicht seine Sache. So darf man von Coquelin, Irwing oder Barnay, die nur Künste der Verwandlung wollen, nicht verlangen, dass sie Geber eigener Gefühle, Schöpfer und Naturen seien, und man darf von Mounet Sully, dem grossen Tragöden der Pariser, oder von der Sarah, die immer „die Göttliche“ bleibt, nicht verlangen, dass sie durch mimische Kniffe blenden.

Wer Rollen vom Schauspieler will, Ergebung in den Befehl und Sinn der Dichtung, und in ihm mit Nietzsche den idealen Affen sieht, wird hier seine Rechnung nicht finden und es ist amüsant, wie lange die Pariser Kritik an seiner Grösse zu nörgeln sich vermass, die sich freilich in keine Schablone schickt. Man lese bei dem guten, alten Papa Weiss in diesem gemüthlichen und klugen, recht Fontane'schen *«autour de la comédie française»*, wie der sich immer wieder kränkt und schier verzweifeln möchte, dass ein so grosser Künstler sich in keine Rolle fügen will, jetzt wunderbar und herrlich, aber gleich wieder fremd und barock. Emile Augier hat ungeduldig einst auf einer Probe gesagt: *«Monsieur Munet-Sully, un peu moins de*

génie, je vous en supplie». Das zeichnet seine Weise vortrefflich: er hat Genie — er ist eine Natur, im Goethe'schen Sinne, und jeder Ton, jede Wendung, jeder Blick verräth die edle Seele des Künstlers; aber er hat das gemeine Talent nicht — es fehlen die üblichen Fakultäten des Mimen. Er will sie auch gar nicht, sucht sie gar nicht. Er hat eine vollkommene Technik, sich zu gestalten, aber gar keine, andere zu gestalten. Er macht kaum Maske oder doch nur eine Maske der Stimmung, die ihm die Rolle gibt, keine Maske der Rolle; Jahre hat er unbekümmert seinen hamletischen Bart getragen, der erst vor *Alain Chartier* fiel. Er gibt keine Rolle; er lässt sie auf sich wirken und diese Wirkung gibt er wieder, die Gefühle und Gesichte, die sie in ihm weckt. Er phantasirt auf seinen Rollen, wie ein Musiker über ein Thema. Er schwelgt in ihnen lyrisch und verzückt sich. Den Rausch, den sie ihm geben, den Taumel, die Extase gestaltet er in kühnen, strengen und enormen Zeichen.

Also: er dient nicht dem Dichter, sondern will immer nur sich selber verkünden, seine eigene Natur. Man muss diese prüfen. Ihr Werth wird seine Geltung bestimmen. Es kann nicht genügen, dass er die Mittel hat, um seine Seele zu geben. Die Frage ist: was vermag, was bietet, was bedeutet sie? Hat sie Kräfte, auf uns zu wirken? Trifft sie die Begierden der Zeit? Hat sie jene müde Hast von delikaten und verstörten Nerven des Kainz? Hat sie die selige und heitere Güte, die löst und glättet und versöhnt, des Baumeister? Hat sie den perversen Geist und den spöttischen Zauber der Rejane?

Mounet hat Grösse. Ich weiss auf der europäischen Bühne heute nur noch zwei Künstler, die so, wenn sie kommen, gleich das Gewöhnliche verbannen und durch ihre blosse Gegenwart schon die Szene in Adel, Stil und Weihe, in das Erhabene rücken: die Bernhardt

und die Sandrock. Er braucht nur seinen mächtigen, stolzen, königlichen Schritt zu thun, er braucht nur seine dunkle und drohende Stimme zu regen, er braucht das schwüle, zornig verhärmte Auge, diese Sonne in Trauer, nur zu heben und man fühlt: hier ist ein ungemeiner und erkorener Mensch. Er strahlt Grösse aus. Er ist heroisch.

Aber es ist eine wilde, düstere, verruchte Grösse, der Gelassenheit und Friede fehlt. Sie tobt und wühlt und leidet. Sie hat das Maal von Schmerz und Grimm. Die Legende will, dass er Stunden, Tage oft mit Thieren lebt, mit Löwen und Leoparden, und ihnen gleichen seine entsetzlichen Blicke, die Wuth und Brunst und Tücke der Miene und der Gesten. Man muss an das Wrack der Meduse oder jene verwundeten Kürassiere des Gericalut, an die infernalen Fieber des Delacroix, an die Delirien des Wiertz, an Hugo'sche Rächer, an Byron'sche Helden denken. Trotz, Sturm, Empörung ist in dieser Grösse. Sie ist keine klassische, sie ist eine romantische Grösse.

Aber wenn sie romantisch ist, so ist sie es doch nach der Romantik, in einer unromantischen Zeit. Das darf man nicht vergessen. Das fühlt sie und es wird an ihr gefühlt. Er ist gewollt, gewaltsam, geflissentlich romantisch, wie jene raffinirten Primitiven an der Themse gewollt, gewaltsam, geflissentlich prärafaelitisch sind. Er hat eine an der Ironie und Blague des Boulevard geschärfte, gereizte, gepfefferte Romantik. Das wirkt an ihr, das künstliche gerade wirkt auf die Modernen, die das wunde Heimweh der Verzärtelung, Zerfeinerung und Erkrankung an den Sinnen, an den Nerven nach der Wucht, Kraft und Schwere haben.

Das gibt ihm auch den priesterlichen Zug. Er übt seine Kunst wie ein heiliges Amt, ein Opfer, eine Messe. Er hat fast was vom Zauberer und Fakir, der Feuer bändigt, Schlangen zähmt und Gift beschwört.

Er spielt verzückt, im Rausche, wie unter Visionen, die heimlich zu ihm murmeln, flüstern, Räthsel raunen würden. Den Hörer schaudert und er wird an den Glauben der Alten, dass Dämonen um die Künstler flattern, und an das verschleierte Wort des William Blake gemahnt: „Ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit.“

Grösse, aber romantische Grösse, trotzig, ohne Rast und Maass, verdüstert, und eine gewaltsam romantische Grösse, die sich erst durch wilde Reize künstlich in Extase treiben muss — jetzt wird man verstehen, dass sein Hamlet unvergleichlich ist. Man kann nach ihm keinen anderen mehr denken. Er hat alle Elemente des dänischen Decadenten, der doch die Erbschaft an Pflicht, Gewissen und Bestimmung nicht verwindet. Da schwindet jede Spur von Bühne: er spielt den Hamlet nicht, er ist Hamlet. Er ist Hamlet, wie Kainz Romeo, die Bernhardt Cleopatra, die Sandrock Rebekka West ist: die definitive Erschöpfung der Gestalt. Er ist Hamlet, weil Hamlet eben er ist, alles hat, was in ihm ist, nichts hat, was in ihm nicht ist. Dieses Wunder trifft er sonst nicht wieder. Nur etwa sein Oedipus und Ruy Blas dürfen sich messen. Das soll nicht heissen, dass er in anderen Rollen schlecht ist. Man fühlt es eher, als wären die Rollen schlecht, zu enge und gering, ihn zu fassen. So sehr weicht der Dichter vor diesem Schauspieler zurück. Vollends in das moderne Stück will er nicht passen, wie wenn man einen Centauren vor eine Droschke spannte. Er braucht Kostüm, das Keiner natürlicher und freier trägt, mit solcher Harmonie der Gesten mit den Falten, wie eine Haut. Im Frack scheint er verkleidet und die Aeusserungen der täglichen, vulgären, bürgerlichen Gefühle sind ihm versagt. Er ist ein Riese, der Schwung und Weite braucht.

3.

Gabillon.

(Zum vierzigjährigen Jubiläum.)

Das Geschlecht von heute staunt, wenn es von dem Debut des Gabillon als Don Carlos, Franz im „Götz" und Ferdinand von Walter hört: in den üblichen Begriff des „jugendlichen Liebhabers", der glatte Anmuth, milden Ernst, geschmeidige Schönheit fordert, scheint er wenig zu passen. Er ist auch nicht der herkömmliche „Held"; Würde, Maass, Besonnenheit, das Reife und Gesetzte dieser Rollen fehlen. Aber auch zu den „Intriganten", wie man nach dem Caligula, seinem ersten Erfolge, wohl möchte, darf man ihn nicht stellen, weil doch eine trotzige, derbe, gerade Unverhohlenheit immer an seinen Gestalten bleibt. So taugt er in kein Fach, vielleicht nicht grösser, aber sicherlich anders, als die Anderen, Einer für sich allein, über den Schablonen. Ja, wer seine Wirkung kritischer prüft, kann gewahren, dass sie am Ende überhaupt keine schauspielerische ist, wie wir nun einmal das Schauspielerische jetzt zu verstehen gewohnt sind.

Die Forderungen, die sonst dem Schauspieler gelten, trifft er nicht. Der Laie glaubt, dass die Gabe, sich zu verleugnen, zu verstellen, zu verwandeln, unkenntlich und ein Anderer zu werden, in jeder Rolle eine andere Sprache, andere Geberden zu finden, die Bedeutung des Mimen entscheidet. Selber gar keine Natur zu sein, aber auf Befehl jede zu scheinen, wäre dann sein Beruf, und das harte Wort des Nietzsche hätte Recht, dass er nichts als ein vollkommener Affe ist. Die heftig eigene, unverträglich besondere, gewaltsam persönliche Weise des Gabillon, die sich immer gleich im ersten Worte seiner jähen, blanken und

stählernen Stimme, in jeder dieser rauhen, zottigen und alpinen Gesten meldet, kann das nicht leisten. Ihm fehlen die Mittel des Copisten. Gesuchte und verblüffende Masken weiss er nicht. Wechsel der Rede, des Ganges, der Geberden ist ihm versagt. Er bringt unveränderlich jedesmal wieder immer nur sich. Er schmiegt sich in keine Rolle; die Rolle muss sich an ihn schmiegen. Wenn es nicht möglich ist, ist sie verloren. Wenn es gelingt, gibt es die köstlichste Schöpfung. Er ist dann mehr als ein Instrument des Dichters: er schafft neben und mit dem Dichter, von der gleichen Herrlichkeit und Würde. Wie der Dichter den fremden Stoff in sich bringt, um ihn mit dem eigenen Leben zu rüsten und als Botschaft seiner Seele zu versenden, so eignet er sich die fremde Rolle an, gibt seinen heimlichen Geschmack in sie und spielt auf ihr sich selber, wie auf einer wunderbar gehorsamen Geige. Das ist seine Schauspielerei, von einem ganz anderen Schlage als die Schablone der Laien: es ist die Schauspielerei der alten „Burg“.

Virtuose Künste der Verstellung und Verwandlung, technisches Geschick und alle feinen Ränke der vollkommenen Täuschung galten hier wenig, sondern man trachtete ungemeine, an Schönheit oder Kraft besondere Naturen zu gewinnen, das Fremde von ihnen zu streifen, sie immer deutlicher zu sich selber und in den Besitz der nützlichen Mittel zu bringen, bis sie ohne Rest und wirksam ihre echten, sicheren, unfraglichen Gefühle unbefangen zu gestalten wüssten. Nicht durch seltene Kniffe und Listen, welche die Nerven verblüffen und den Verstand vergnügen, sondern durch die schöne Gegenwart ihrer vorzüglichen Wesen sollten sie wirken. Die gute Nähe ausserordentlicher Menschen wurde gesucht. Der persönliche Werth entschied. Die Schauspieler hatten nichts als immer sie selbst zu sein, die Mittel zu lernen, die ihnen dienen konnten, und die

rechten Rollen zu treffen, welche wirksame Bekenntnisse erlaubten. So war Anschütz, Löwe, Fichtner. So ist Baumeister, die Wolter, die Hohenfels. So ist Gabillon.

Es ist natürlich, dass er bisweilen eine Rolle „verhaut". Dem Virtuosen, der seine verlässliche Mache hat, wird das nicht passiren. Dieser andere Schlag von persönlicher Kunst kann es nicht vermeiden. Ja, man darf es ihm nicht einmal als Fehler rechnen. Es ist eher ein Fehler der Rolle. Er thut immer das Gleiche. Er drückt in jeder Rolle seine Art aus. Wenn sie dabei verdirbt, liegt es nicht an ihm; man soll ihm eben solches Material nicht geben. Auf sich selber zu verzichten und in den fremden Befehl des Dichters zu schlüpfen, hat er nun einmal nicht gelernt. Es ist auch gleich, wenn er oft die Worte nicht weiss und auf eigene Faust seinen Text spielt, der manchesmal in der Verlegenheit wunderlich krause wird. Es mag verdriessen, aber es ändert an seinem Werthe nichts, weil ja nicht das Wort, das er zu sagen hat, sondern der Ton, der es sagt, nicht die Gestalt, die er gibt, sondern nur die Natur, aus der er sie gibt, bedeuten und wirken. Die einzelne Rolle verschwindet; nur als Stoff und Mittel seiner Seele, die sich äussern will, soll sie dienen, und wenn er sie verfehlt, so ist das ja auch eine Aeusserung schliesslich.

In dieser Kunst, welche technische Reize, die Witze des Metiers verschmäht und allein, wie Laube einmal gesagt hat, auf der „gefesteten Macht ausgebildeter Persönlichkeiten" ruht, gilt Jeder nach dem Werthe seiner Natur. Einige, rein, gelassen, friedlich, stille Muster einer heiteren und milden Kraft, helfen im Guten vorwärts, fördern und bilden, jeden Zweifel, die Hast der Seele, die irren, heimathlosen Triebe durch ihre glückliche Ordnung bannend. Andere, geringer, trüber und ohne diese letzte Gnade, die alle thierischen Spuren verwischt, können doch, wenn sie nur tapfer

ihrer Besonderheit folgen, die Sinne rühren, Leidenschaft entladen und eine grossse Andacht vor der ewigen Fülle des Menschlichen wecken. Von diesen, die in das Gemüth wie Gewitter fahren, ist der rauhe Gabillon. Wer ihn so, wenn Nebel auf dem Thale hängt und der graue Wald trieft, im Regen durch den Gischt des Grundlsees stossen sieht, mag ihn einen rebellischen wilden Wicking glauben oder sonst ein fahles, tückisches Ungethüm nordischer Balladen. Wenn er auf die Bühne kommt, prasselt es wie Hagel in den lauen, dicken, schläfrigen Geruch von Schminke, Salben und Essenzen. Ungezähmte Männlichkeit — das ist seine Note. Urmenschen vor der Cultur, Trutzmenschen ausser der Cultur — das sind seine Gestalten. Recken, Krieger, Barden, aber auch Prahler, Abenteurer, Wichte, alle unbedenklichen Gesellen rascher That — der Riese, der Cäsar und der Strolch — er trifft alle Variationen derber, unwirthlicher Männlichkeit, die sich ausser jedes Gesetz und nur auf sich selber allein stellt.

Solche heftige, entschiedene Naturen wecken immer Legenden. Es reizt die Menschen, sie durch Gerüchte noch geflissentlich zu stilisiren. So laufen denn die wunderlichsten Anekdoten über ihn. Man erzählt, wie er als Jäger, als Segler Vermessenes wagt, Köter zähmt, Indianer bändigt, oder harte Thaler in der Hand zerbricht, oder lebendige Frösche verspeist oder — es wenigstens behauptet. Aber was will das Alles am Ende sagen, als dass er Einer für sich ist, ungemein, jäh und einsam, seine eigene Welt, was doch allein, wenn es die rechten Mittel trifft, den grossen Künstler macht!

4.

Der neue Stil.

Man hört jetzt viel von einem neuen Stil der Schauspielerei, als ob der alte der Ueberlieferung abgethan und verlebt sei, ohne Kraft über das Gemüth und ohne Reiz auf den Geschmack, unverträglich mit den jungen Begierden dieser Zeit. Die Tradition gilt auch auf der Bühne nichts mehr. Ein neuer Stil wird gefordert.

Von Berlin kommt das Wort und die Sache. Erst war es freilich auch dort nur so ein frommer Wunsch jener geringen, sehr heftigen aber unwirksamen Gruppe von Aufrührern um jeden Preis, die überhaupt einen grossen Umsturz aller Künste träumen. Aber bald drang es über die schmalen Cirkel litterarischer Mandarinen zu den Schauspielern, in die Presse, unter die Laien. Heute ist es die Losung aller Welt, der gerne noch ein vernehmlicher Accent gegen Wien gegeben wird, als ob damit die Würde der „Burg", welche sie lange verdross, endlich gebrochen und alle Führung der deutschen Bühne an die Berliner ausgeliefert sei. Man hört es in jedem Salon, in jedem Café, man hört es von allen Parteien und jeder bescheidene Zweifel wird gleich als Beleidigung und Feindschaft gedeutet. Es ist wie eine patriotische Sache geworden. Ehrliche künstlerische Begierde und jene prahlerische Eifersucht auf die älteren Culturen sind da wunderlich vermischt. Sie wollen das Neue, nicht bloss aus einer besseren Ueberzeugung, sondern um sich mit einer Besonderheit zu brüsten, welche den Anderen fehlt. Sie schmähen das Alte, nicht bloss aus Gründen, sondern weil es doch schon zu spät ist, es noch ein zweitesmal in Berlin zu erfinden. So sind zwei Bedürfnisse

beisammen: das Bedürfniss der Schauspielerei, sich mit den anderen Künsten unablässig aus dem neuen Geiste zu erneuen, zu verjüngen, zu entwickeln, und das chauvinistische Bedürfniss der Berliner, sich ihre Specialität zu schaffen.

Eine besonnene und gerechte Prüfung thut noth, welche an dem Ausgang der Sache kein Interesse hat, sondern gelassen und unbefangen den neuen Stil misst, seine Absichten, seine Mittel und seine Wirkung.

Wer um sein Wesen fragt, kriegt nicht leicht eine deutliche und klare Antwort. Die Begeisterung der Berliner ist allgemein. Aber wie sie sie rechtfertigen sollen, da hat Jeder seine besonderen Gründe, Hoffnungen und Wünsche. Die meisten halten sich an Namen: Josef Kainz, Emanuel Reicher und neuestens Rudolf Rittner, an denen freilich der bedenklichere Fremde sonst keine Gemeinschaft sieht, als dass Jeder die Schablone verachtet und der eigenen Natur folgt. Wenige versuchen es mit ernstlicheren Argumenten. Nach ihrer Meinung soll der neue Stil in einer unerhörten Natürlichkeit, Lebendigkeit und Gewöhnlichkeit der Rede und der Gesten bestehen, welche die künstliche Form, die erlernte Pose, den gesuchten Schwung und Rhythmus strenge verschmäht und eine vollkommene, ungestörte, in Nichts gemilderte, noch gesteigerte Copie der täglichen Wahrheit von der Strasse mit allem Anhang von Zufall und von Willkür, mit allem Zubehör des momentanen Scheines gibt. Die ganze Wirklichkeit des Augenblicks, und nichts als diese Wirklichkeit, ist das Gesetz, und so muss der Schauspieler auch, nach dem Beispiele der Natur, statt der fertigen Charaktere der Tradition, welche im ersten Act gleich immer schon die letzte Szene tragen, vielmehr die unvermutheten Wunder des Werdens und Wachsens gestalten, den ewigen Wechsel der Seelen im Wechsel der Ereignisse, welche Kräftiges beugen, Heimliches

wecken können, ihren ganzen Wirrwar, wie sie ursprünglich angelegt sind, aber dann unter heftigeren Motiven die erste Bildung verleugnen und doch gerne zuletzt wieder zu ihren Anfängen kommen. Er muss alle Phasen ihrer Entwicklungsgeschichten zeigen, alle tausend schwanken Widersprüche der Processe, von welchen sonst der alte Stil nur die letzten, festen Resultate gab. Das ungefähr ist die Quintessenz der Lehren, welche eine Revolution der Schauspielerei verlangen.

Es klingt ganz verständig und stimmt ziemlich mit den neuen Trieben in den andern Künsten. Schauspieler und die Kenner der Bühne muss es reizen, und das Experiment, auch wenn es am Ende wieder verlassen würde, scheint nützlich, weil es sicherlich ihre Mittel vermehrt. Nur melden sich viele Zweifel und ungewisse Fragen. Wird es ein heimliches Experiment der Künstler bleiben oder ist es kräftig und mit den Bedürfnissen der Zeit verbündet genug, um in den Geschmack der Laien zu dringen? Ist es etwa nur dem preusisschen Sinne gemäss oder hat es auch über unsere andere Empfindung Gewalt? Wird es ein Stil neben den alten Stilen sein, zur Wahl für besondere Fälle, oder wird es überhaupt die ganze Tradition verdrängen?

Ich glaube nicht, dass derlei mit dem Verstande aus der Sache selber zu entscheiden ist. Es wird nach den Instincten des Geschmackes entschieden. Man muss horchen, wie die Witterung der Wünsche ist. Die Berliner Meinung, welche vorgefasst und parteiisch ist, kenne ich lange. Nun wollte ich einmal die Wiener Stimmung vernehmen. Ich bin herumgegangen und habe gefragt und die Antworten verzeichnet.

Ich wollte aus jedem Fache des Geschmackes eine Probe: einen aus der alten Tradition der Burg, einen aus ihrer jungen Schule, einen von den Revolutionären u. s. w. Aber es ist gar nicht gesagt, dass ich immer

gerade den Grössten wählte und traf; ich wollte nur vernehmliche und charakteristische Stimmen. Auch hat nicht ihre Bedeutung und Geltung, sondern der Zufall die Folge der Namen bestimmt.

I. Josef Lewinsky.

Es weht kalt und dumpf aus dem Thore. Ein dunkles Gitter. Man muss läuten. Leise schlüpft die Magd herbei, wie ein Geist. Ganz, als ob es in ein Kloster ginge.

Das stimmt. Ich habe mir immer gedacht: Lewinsky muss wie ein Nekromant oder Astrologe wohnen. Ich weiss nicht warum, aber ich logire und möblire die Leute unwillkürlich nach ihrem Charakter. Fast wird, wie ich die helle Treppe steige, meiner Hast der Nerven bange. Ich erwarte ein strenges, finsteres, faustisches Gemach, starr und düster.

Keine Spur. Ein lichtes Zimmer fröhlichen Fleisses, der nicht verzweifelt ringt, sondern zum sicheren Gelingen schafft.

Schrank an Schrank mit dicken, bunt gebundenen Büchern, Büsten des Shakespeare und der Wolter, Bilder von Laube, das trauliche Aquarell der alten Burg von Alt und eine holländisch fanatische Sauberkeit und Ordnung aller Dinge. Es sieht eher wie bei einem deutschen Privatdocenten aus, der heimlich Römertragödien schreibt. Und das stimmt ja doch auch wieder mit meinem Bilde seines Geistes. Lewinsky ist der Magister und der Professor unter seinen Collegen: keiner hat über diese Kunst tiefer und gründlicher gegrübelt, und er spielt nicht aus glücklichen Instincten los, sondern übt bewusst streng geprüfte Dogmen aus.

Ich stelle meine Fragen und höre. Er hat nicht den leichten Ton der suchenden Plauderei, die von Wort zu Wort treibt und selber neugierig ist, was es wohl am Ende wird, sondern er verkündet.

Seltsam ist sein Auge, das rings die Dinge achtlos streift, gegen die Welt zu erblinden und vielmehr auf ein inneres Licht gerichtet, von einem inneren Glanze gespeist scheint.

„Sie fragen mich um den „neuen Stil“ und nennen ihn den Berliner Stil. Er ist in der That eine Erfindung der Berliner, für die seit etwa fünf, sechs Jahren viel Reklame geschieht, ohne dass sie in der Entwicklung unserer Kunst irgend was bedeuten könnte. Die Entwicklung unserer Kunst wird durch zwei grosse Tendenzen bestimmt: durch das Streben nach Wahrheit und durch das Streben nach Stil, durch die Hamburgische und durch die Weimarische Schule. Das sind die zwei gewaltigen Ströme, die bald sich nähern, bald entfernen, bald heftig schwellen, bald erlahmen, niemals versiegen. Freilich wurde die Weimarer Schule zu Extremen verleitet, welche den begründeten Anspruch auf Natürlichkeit beleidigen; die Leute hatten auch eben eine unvergleichliche Fülle von Mitteln. Ich habe sie noch gekannt. Daneben verschwinden wir Alle. Aber kommen wir auf die Berliner.“

Er hält eine Weile und besinnt sich. Das Auge wird strenge und kalt und er schiebt den Unterkiefer vor. Und dann prasseln die Sätze wie Hiebe.

„Die Herren geben vor, dass sie die Wahrheit wollen. Aber sie thun gerade das Gegentheil der Wahrheit. Sie bringen das Zufällige, Vergängliche, Augenblickliche. Sie haschen nach dem äusseren Scheine. Aber den nothwendigen, ewigen, tiefen Kern der Dinge, die immanente Wahrheit treffen sie nicht. Ist denn das wahr, was jeden Moment auf der Strasse geschieht? Ist denn die Wahrheit in den raschen Verirrungen

eines Menschen, von denen er sich doch gleich wieder besinnt und erholt? Ist nicht die Wahrheit vielmehr hinter der Wirklichkeit, unter der zufälligen Erscheinung, und gilt es nicht vielmehr den heimlichen Kern aus der vergänglichen Hülle zu lösen, die subcutanen Seelenbewegungen in der Tiefe zu erlauschen? Das ist die Aufgabe der Kunst. Und gerade der grosse Dichter, auf den sich jene Berliner mit Unrecht berufen, gerade Henrik Ibsen verlangt wie kein Anderer vom Schauspieler, dass er von der Fläche der Erscheinungen auf den Grund, aus der zufälligen Wirklichkeit in die ideale Wahrheit, in das verborgene Wesen der Dinge dringt. Ja, es ist vielleicht der einzige Fehler dieses herrlichen Dichters, den äusseren Ereignissen mehr inneres Leben zu geben, als schauspielerische Mittel auszudrücken vermögen. Denken Sie an den ausgezeichneten Vortrag des Baron Berger über Rosmersholm! Was da in jedem Worte Alles steckt! Und diese unendliche innere Wahrheit unter den scheinbar zufälligen Sätzen soll der Schauspieler zeigen! Es ist kaum möglich. Aber gewiss ist es jenen Berlinern unmöglich, denen es genügt, ein paar auffällige Aeusserlichkeiten an der Oberfläche wirksam zu copiren."

Nun wende ich ein: „Die Berliner sagen, dass sie nicht bloss eine Copie der Wirklichkeit wollen. Sie wollen mehr. Sie wollen die psychologische Entwicklung zeigen, wie die Gestalten werden, wachsen, sich verändern, während man früher die Charaktere immer schon im ersten Act ganz fertig und ausgewachsen auf die Bühne stellte."

„Aber das ist auch wieder nur ein Schlagwort! Entweder drückt es etwas ganz Selbstverständliches aus oder es ist einfach falsch. Der Charakter bringt doch, wenn er das erstemal auf die Bühne kommt, schon seine ursprüngliche Anlage und die Spuren seiner früheren Schicksale, er bringt sozusagen eine deutliche

Zeichnung mit, die ein grosses Ereigniss später freilich verändern mag. Wenn Sie Jemanden jetzt das erstemal sehen, so wissen Sie doch gleich: er ist weich, er ist geschwätzig, er ist in kleinen Gedanken befangen oder er ist gross, leidenschaftlich und heftig. Und diese Mittheilung, die Ihnen im täglichen Leben Jeder gleich von seiner Natur gibt, die muss Ihnen auch der Schauspieler von der Natur seiner Rolle geben. Nun gibt es freilich Rollen, bei den grossen Dichtern, die sich später gleichsam erst öffnen und einen unvermutheten Inhalt zeigen, und es gibt andere, die sind wie die Figuren der Bilderbögen: sie haben nur eine Seite und hinten ist Luft. Aber das ist die Sache des Dichters. Der Schauspieler kann da nichts machen."

„Sie glauben also, dass dieser sogenannte neue Stil der Berliner aussichtslos und ohne Zukunft ist?"

„Eine Episode, die ohne Spur vergehen wird. Sie ist überhaupt nur durch Missverständnisse aus der Litteratur über die Schauspieler gekommen. Ich glaube, wir stehen vor einer neuen Kunst, weil wir rings in einem neuen Leben stehen. Tausend neue Motive drängen uns. Die verlangen wir auch in der Kunst. Wir verlangen einen neuen Inhalt der Kunst, die socialen Fragen, wie der Arbeiter heute die ewigen menschlichen Conflicte empfindet — das ist der Weg. Formale Experimente können uns nicht befriedigen."

II. Hugo Thimig.

Ein Sonntag, hell und frisch, nach dem Essen, und ich wandere gemächlich, Schwänke im Sinn, durch das laute, holprige, gelbe Viertel der Mediciner. Es ist, wie um mich das elastische Gewühle gleitet, das

niemals stösst, die richtige Sensation des Wienerischen von Lustbarkeit und Spielerei, als wäre das ganze Leben hier nur so zum Zeitvertreibe aufgestellt und eben aus einem vergnüglichen Schächtelchen geholt. Wenn man dann vor der Linie draussen aus dem Gerassel der Wagen und der Bahnen in die Feldgasse biegt, da versinkt die Stadt und wird mit Winkeln und Hütten und Zäunen plötzlich Provinz: spielende Kinder, Burschen vor den Schänken, schwatzhafte Mägde, behagliches Gaffen an jedem Fenster und überall der zufriedene Schritt von guten Menschen, die nicht nervös sind. Hier mitten im Cottage, wo Währing und Döbling sich streifen, wohnt Hugo Thimig. Ein schlankes, munteres Häuschen. Und rings schnurrt aus zierlichen Gärten wie eine heimlich verhaltene Heiterkeit und Neckerei.

Es gibt sehr guten Kaffee und wir plaudern. Das Zimmer, geräumig, weit und ernst, in stillen und nachdenklichen Farben, wartet gelassen, bis man von selber seine ruhigen Reize sucht. Es drängt nichts prahlerisch auf. Das Theatralische der Wohnungen nach der Mode, wo sich Alles ungeduldig gleich mit schriller Stimme meldet, fehlt ihm. Man fühlt es als Rahmen, der Stimmungen fassen, nicht geben soll.

Erst geht es gemüthlich kreuz und quer über tausend Dinge. Er hat sich jetzt in der grünen Steiermark angekauft. Und es ist lustig, wie sich in seiner Rede der glückliche Stolz des Besitzes und lieber Hoffnungen auf schöne Jahre mit einer leisen Ironie über die eigene Freude und dem Behagen des Erzählers mischt. Er macht dazu jenes listige und durchtriebene Gesicht, das oben immer streng und gravitätisch bleibt und um die ausgelassenen Lippen unten tausend verrätherische Possen hat. Es fällt mir auf, wie er dem jüngeren Coquelin gleicht.

Ich habe nun auch meine kleine Bosheit. Ich sage ihm, warum ich eigentlich komme. Er erschrickt. Er sieht mich an, wie einen Zahnarzt. Er denkt: man kann wirklich auf der ganzen Erde Niemandem mehr trauen — und dabei habe ich doch dem Menschen nie etwas gethan! Aber er zwingt seinen Schmerz und fasst sich männlich. Und ich lese deutlich auf seiner entschlossenen Miene den starren Vorsatz, allen Fragen zu entweichen.

Ich denke mir: Warte nur, du beisst doch an! Du bist ja ein Künstler! Du hältst es ja nicht fünf Minuten aus, dass über deine Kunst geredet wird, und du sollst schweigen. So sage ich denn allerhand, das ihn etwa reizen möchte, und wir sitzen uns eine Weile gegenüber, wie ein geduldiger Fischer, den die Angel nicht ermüdet, und ein kluger Hecht, der sich nicht rührt. Aber endlich hält er sich nicht länger und muss lachen und vergisst den Vorsatz und bricht los und — zwei wunderbare Stunden hat er mir dann erzählt.

„Ah, Naturalismus! Es kommt nur darauf an, was man unter Naturalismus versteht. Schröder und Iffland — wenn Sie wollen — sind auch Naturalisten gewesen. Wenn es heissen soll, dass der Schauspieler die Wahrheit sucht, die höchste irgendwie erdenkliche und überhaupt erreichbare Wahrheit —“

„Als das einzige und ausschliessliche Gesetz der Kunst, wohl verstanden —“

„Bitte — wir sprechen nicht von der Kunst überhaupt, wir sprechen jetzt nur von meiner Kunst, von der Kunst der Bühne. Da fragt es sich aber zunächst gar nicht, was ich will, sondern was der Dichter will. Das ist mein Gesetz. Nicht meiner eigenen Laune, sondern seiner Absicht muss ich gehorchen. Dem Dichter und der Dichtung habe ich zu dienen.“

„Ist das so ohne jeden Zweifel, dass die Dichtung der Zweck und der Schauspieler das Mittel ist? Ich

kenne Künstler, die es umgekehrt wollen. Ich kenne Künstler, die den Dichter und sein Werk vielmehr nur als eine Gelegenheit nehmen, sich selber zu gestalten, auszudrücken und mitzutheilen.“

„Das mögen sehr interessante und wohl auch wirksame Künstler sein — vielleicht, ich weiss es nicht. Aber Schauspieler sind sie keine — das weiss ich. Der Schauspieler ist an den Dichter gebunden. Es ist sein Beruf, aus dem Geiste der Dichtung zu gestalten. Er gibt gleichsam der Seele des Dichters seinen Körper.“

„Also wenn der Dichter ein Naturalist ist . . .“

„Natürlich — wenn der Dichter auf die Strasse geht, da hilft nichts, da muss der Schauspieler mit, mitten ins Gedränge der derbsten Wirklichkeit. Dagegen wehren wir uns auch gar nicht. Nur darf man uns das nicht auf einmal als eine ewige Regel für Alles einreden wollen. Unsere Kunst ist nicht so einfach. Es gibt keinen alten und keinen neuen Stil, nach welchem das Eine wie das Andere zu spielen wäre, sondern jede Dichtung verlangt nach ihrer besonderen Weise ihren besonderen Stil. Natürlich liegt einem nicht Alles gleich. Nur soll man dann ehrlich sagen: ich spiele die naturalistischen Sachen lieber, weil ich sie besser treffe. Aber nicht — ich treffe besser den naturalistischen Stil, folglich muss jetzt Alles so gespielt, Alles in die nämliche Schablone gezwungen werden, wenn es auch dem Dichter den Magen umdreht und sein Werk zerstört! Der vollkommene Schauspieler wäre, wer die Herrschaft über alle Stile hätte, gleich fähig, die schwanken Schatten der heimlichsten Träume und alle trotzige Fülle der lautesten Wirklichkeit zu gestalten, genau wie es jedesmal der Dichter will. Sehen Sie die Duse . . .!“

„In der Verehrung und Liebe der Duse treffen sich alle Parteien.“

„Es ist wohl das Höchste, was unsere Kunst überhaupt vermag. Und die richtet sich nicht den Dichter her, sondern sie gibt sich der Dichtung hin. In jeder Rolle ist sie völlig neu und anders.“

„Aber sie hat doch auch manche Sachen . . .“

„Gewiss . . . das Schlenkern mit den Armen, das Wühlen hinten im Haar . . . mein Gott, Keiner kann aus seiner Haut!“

„Ich meine noch mehr. Sie hat Sachen, die man an jeder Anderen naturalistische Unarten nennen würde . . .“

„Zum Beispiel?“

„Mit dem Rücken zum Publikum spielen; die undeutliche Rede; die schöne Pose vermeiden und sogar geflissentlich die hässliche begünstigen . . .“

„Mein lieber Freund, ich bestreite das! Sie vermeidet nicht die schöne Pose, sie begünstigt die hässliche Pose nicht, sie denkt überhaupt gar nicht an die Pose, sondern Alles ergibt sich ungesucht, ohne Zwang und Absicht, ganz von selbst, aus ihrem starken Gefühle der Situation. Nichts suchen, Alles finden — das ist das Geheimniss der echten Kunst. Wie Einer denkt, etwas zu „machen“, in der Situation selbst an irgend eine Vorschrift denkt, der ist schon verloren, ob es nun eine idealistische oder eine naturalistische Vorschrift ist.“

„Sie sind also eigentlich für keinen der Stile, zwischen welchen heute gestritten wird?“

„Ja — oder auch, wenn Sie wollen: ich bin für alle — wie es gerade meine Rolle braucht.“

„Sie fügen sich durchaus der Dichtung?“

„So viel ich es nur irgendwie vermag. Ich suche sie so intensiv zu fühlen, bis sie am Ende über mich kommt, alles Andere verdrängt und mich völlig verwandelt. Zuerst muss ich die Rolle s e h e n, die Züge, die äussere Gestalt, die Geberden meiner Figur. Oft

geschieht das gleich von selbst, mit einem Schlage — ich weiss nicht woher. Anderemale taste und zögere ich lange. Da müssen denn Stiche, Sammlungen, alte Jahrgänge der „Fliegenden“ her — nicht als ob ich dort die Bilder meiner Rollen fände, aber irgend eine Kleinigkeit an ihnen genügt, sie aus mir zu erwecken. Dann erst, wenn sie leibhaft vor mir stehen, dringen sie in mich, überwältigen mich gleichsam und bestimmen in einer förmlichen Extase der Nerven meine Töne und Gesten. Nur muss ich freilich dann, wenn diese meine eigene Illusion sich auch Anderen mittheilen soll, diesen Process oft wiederholen, bis seine sämmtlichen Erscheinungen herausgehoben und mir gehorsam und geläufig werden. Die Dichtung mächtig empfinden, diese Empfindung bis zur völligen Ergriffenheit von der Rolle steigern, dann aber bändigen und zwingen, dass sie Einem auf den Ruf gehorcht — das ist nach meiner Meinung, nach meiner Erfahrung das ganze Geheimniss unserer Kunst. Gefühl und Herrschaft über das Gefühl müssen sich treffen, wenn es einen Schauspieler geben soll, und dann mag er sich gelassen der Rolle vertrauen, die ihm schon den rechten Stil dictiren wird. Es gilt eben, dass es Einer hat und dass er es kann — alles Andere ist unnützes Gerede. So hat man es an der Burg immer gehalten und daran werden die muthwilligen Neuerer nichts ändern. Es ist uns nicht bange.“

Wir treten hinaus in den sanften Athem des Abends. Er geleitet mich durch den Garten und wir plaudern noch Manches. Er ist heiter und froh. Es hat ihm offenbar gar nicht so wehe gethan, wie er erst glaubte.

Es ist mit dem Interviewen wie mit dem Küssen: mit Ausdauer, wenn man sich nur nicht abschrecken lässt, gewöhnt man jede Unschuld daran und sie findet es dann sogar ganz nett.

Sehr vergnügt wandere ich heim. Ich rechne: Einen famosen Kaffee, zwei suggestive Cigarren und ein kleines Compendium der Schauspielkunst — man kann seinen Nachmittag nicht profitabler verwenden.

III. Adele Sandrock.

Ein bunter, üppiger Salon, sehr decorativ gestellt, etwa wie Sandor Jaray einzurichten liebt. Auf einer Staffelei, gleich rechts von der Thür, die grosse Scene aus der „Eva" ungestüm und grell auf den Effect gemalt. Und rings von schmalen Poufs und zierlichen Causeusen ein anmuthiges Gedränge.

Sie ist sehr krank gewesen und fühlt noch die Spuren. Es klingt müde und schmerzlich aus ihrer sanften Stimme. Sie klagt über ihre Nerven.

„Ah! das bisschen Kunst kommt Einem theuer genug! Man bezahlt es mit Gesundheit und Leben."

Jedes Wort, das sie sagt, ganz leise und einfach, ohne den Aufwand von Ton und Geste, den Schauspielerinnen sonst lieben, gelassen und schlicht, klingt wie aus der letzten Tiefe des Gemüthes. Es hat einen feuchten Glanz von Seele.

„Das Spielen greift Sie sehr an?"

„Sehr. Ich leide unendlich. Nach der Vorstellung liege ich oft eine Stunde, ganz gebrochen und erschöpft, bis ich mich langsam erst wieder besinne. Ich lebe eben so völlig in der Rolle, dass ich Alles wie mein eigenes Schicksal empfinde. Ich fühle das Leid der Gestalten, welche ich spiele, so heftig, dass ich es im wirklichen Leben nicht heftiger empfinden könnte. Dass ich auf der Bühne bin, vergesse ich überhaupt ganz. Sonst könnte man ja auch nicht spielen."

„Na —", sage ich zweifelhaft. „Es gibt schon auch Künstler, und ganz bedeutende Künstler, die in

den wildesten Leidenschaften, die sie spielen, ganz kalt und ruhig und ungestört bleiben, ohne jede Empfindung."

Die grossen frommen Kinderaugen, die an Gabriel Max erinnern, schauen erstaunt. Dann zuckt sie die Achseln. „Die sind sehr zu beneiden. Wenigstens bleiben sie gesund und frisch dabei. Aber ich kann es mir nicht vorstellen. Ich kann mir nicht denken, wie man das macht. Ich kann mir nicht denken, wie man spielt, ohne selber Alles zu empfinden, als wäre es das eigene Leben."

„Sie spielen, als wäre es gar kein Spiel, sondern Wirklichkeit und Wahrheit? So empfinden sie es selbst?"

„Ich kann es mir gar nicht anders denken. Man muss doch wohl so spielen."

„Sie lassen sich also bloss von Ihrer Empfindung leiten und treiben, von Ihrer Empfindung allein, ohne jede Rücksicht, ob das gerade auch immer schön sein wird?"

Sie zögert einen Augenblick. Ich erkläre es deutlicher. „Ich meine, Sie werden niemals in irgend einem Moment Ihrer Rolle sagen: im Leben würde ich jetzt zwar Dieses oder Jenes thun, aber es sieht nicht gut aus, es beleidigt das Auge oder das Ohr und darum wähle ich eine vielleicht weniger natürliche, aber desto schönere Pose."

Sie lächelt leicht, wie über Jemanden, der etwas ganz unbegreiflich Dummes gesagt und offenbar von der ganzen Geschichte keine Ahnung hat. „Sie stellen sich das merkwürdig vor! Als ob man überhaupt in einem solchen Moment überlegen könnte, was sich besser macht, was schön aussieht und wirkt! Das kommt doch Alles aus dem Drange des Gefühles, ohne dass man es selber eigentlich weiss. Natürlich, wenn man nicht ganz ungraziös und ungeschickt ist, wird

ja nicht leicht etwas direct hässlich werden. Aber absichtlich eine schöne Pose suchen —! Sehen Sie: darum mag ich auch das ganze Gerede von Realismus und neuem Stil, und wie die Sachen alle heissen, nicht. Offen gestanden, ich begreife es gar nicht. Es kommt mir ganz unkünstlerisch vor. Was nützen denn alle Vorschriften und Regeln, wie es Einer machen soll? Wenn es Einer überhaupt erst künstlich „machen" muss, wenn er es nicht von selbst, aus der blossen Empfindung trifft, dann ist er mit allen schönen Grundsätzen doch verloren. Und glauben Sie mir; das Publikum fühlt das ganz deutlich. Das Publikum verlangt vom Schauspieler, dass er ihm nichts „vormacht", sondern das wirklich Alles ehrlich empfindet. Darum hört man heute so viele Klagen und die Leute sehnen sich nach der alten Zeit zurück, nach den grossen Namen von früher — weil viel zu viel geredet und geklügelt und gekünstelt und nicht genug empfunden wird. Und dann muss ich schon sagen: auch die neuen Dichter sind schuld, welche gerade das Hässliche, das Widerliche suchen, die Gemeinheit und Niedertracht des Lebens, die es ja gibt, aber gegen die sich doch jede gute Natur wehrt und empört. Man möchte doch gerade von der Kunst vielmehr einen sittlichen Trost, gleichsam einen Anker, an dem sich die edlen, aber rathlosen Gefühle halten könnten. Ich darf das sagen, weil ich es selber erfahren habe. Wer bei der Bühne von der Pike auf dient, kennt das Leben."

Wir plaudern dann noch über manches Detail der realistischen Technik. „Sehen Sie, das halte ich zum Beispiel auch für ganz falsch, dass die Leute jetzt auf einmal Schiller im Conversationston spielen. Und das geschieht im Namen der Wahrheit! Als ob das Wahrheit wäre, wenn der Don Carlos so redet, wie der Schauspieler X. im gleichen Falle reden würde! Der Herr X. ist ein kleiner Schauspieler und der Don Carlos

ist ein spanischer Prinz — das macht doch einen Unterschied. Und wenn der Herr X., statt sich mit seinem Gefühle in einen spanischen Prinzen zu versetzen, die Töne und Geberden aus seinem eigenen Leben holt, so bleibt das immer eben der Herr X. und wird niemals ein spanischer Prinz. Es ist die schlimmste Versündigung an der Wahrheit. Sie erreichen gerade das Gegentheil. Das mag Alles vielleicht ein bisschen scharf und unnöthig bitter klingen. Aber Sie wissen nicht, welcher Missbrauch mit dem Worte Realismus heute getrieben wird. Jeder Anfänger, der nichts kann und ganz gefühllose Töne bringt, sagt Einem einfach: Ja, bitte, das wird jetzt so gemacht, das ist realistisch! Aber an solchen Aeusserlichkeiten verdirbt die Kunst, die nicht leben kann ohne grosse, echte, ungekünstelte Gefühle."

IV. **Fritz Krastel.**

Als Meister Schliessmann Krastel in das schwarze Reich seiner „Schatten" nahm, da nahm er ihn vom Tische der zechenden Gesellen, mit dem schäumenden Pokale. Was Schliessmann thut, ist immer wohlgethan; der kennt sich aus. Ich will ihm folgen.

Ich könnte auch nicht als der trockene Frager zu ihm, der gelassen mit polizistischer Miene notirt. Ich werde, wenn ich ihn sehe, von ihm höre, leicht ein bisschen schwärmerisch. Er weckt mir Erinnerung schöner, reiner, unwiederbringlicher Gefühle. Ich habe von ihm zuerst die grossen Rollen der klassischen Dichtung gesehen, an welche der gläubig empfindsame Jüngling seine edelste Herzlichkeit gibt, den ganzen Schwung von erster Begeisterung und Liebe. Das vergisst man nicht und immer bleibt dem Gemüthe eine dankbare Spur.

Es ist beim Leidinger eine Runde fröhlicher Genossen. Er sitzt zwischen Udel und Alexander v. Weilen. Der breite, ungestüme Hüne daneben ist der Director Gross des Schlosstheaters von Totis. Karlweis, der Vater des Wiener Romanes, frozzelt drüben sanft, aber beharrlich die Mitwelt. Sonst gibt es noch so einige Herren aus dem Publikum.

Das ist mir ganz lieb. Ich werde nicht bloss seine Meinung hören. Ich höre auch gleich die Meinung von Laien. Die Künstler verachten sie mit Unrecht. Endlich entscheidet doch sie allein das Glück der neuen Versuche.

Es dauert nicht lange und wir sind mitten d'rin. Krastel will vom „Naturalismus“ nichts wissen: „Man lässt sich durch falsche Phrasen bethören, die nur verwirren und nichts nützen. Es handelt sich gar nicht um Naturalismus. Es handelt sich vielmehr um Natur. Natürlichkeit in Rede und Geberde ist das grosse Gesetz, die grosse Pflicht der Schauspielkunst. Nicht naturalistisch soll der Schauspieler sein, sondern natürlich.“

Einer aus dem Publikum, energisch begeistert: „So ist es! So ist es immer gewesen!“ Und er thut einen kräftigen Zug.

Und Krastel weiter: „Der Naturalismus führt vom rechten Wege ab. Was wir auf der Bühne brauchen, ist Wahrheit, mächtige Empfindung des Lebens und Natur. Man kann das gar nicht oft genug wiederholen: natürlich, natürlich sein — das ist die einzige Regel, an die sich der Schauspieler halte!“ Er redet sich warm, das Auge sprüht, und in den Worten schwillt jene mächtige, zauberische Melodie, die jeder Wiener kennt und liebt.

Ein Anderer aus dem Publikum, um mir definitiv jeden Zweifel zu nehmen: „So ist es! Das ist es!“ und auch wieder mit einem kräftigen Zuge.

Ich thue also auch einen kräftigen Zug und meine dann ganz bescheiden: „Ich sehe bloss da eigentlich noch keinen rechten Unterschied. Natürlich sein, um jeden Preis, Natürlichkeit als die einzige Regel — das ist es ja gerade was die Naturalisten wollen.“

„O nein! Natürlichkeit ist ganz etwas Anderes als Naturalismus, ganz etwas Anderes!“

„Ganz etwas Anderes!“ wiederholt nachdrücklich der Chor.

„Natürlichkeit und Naturalismus haben nichts gemein. Im Gegentheil. Die Naturalisten sind nicht natürlich — gar keine Spur! Die Naturalisten sind einfach Leute ohne Innerlichkeit, ohne die Töne der Leidenschaft und der grossen Empfindung, ohne Temperament, unfähig zu sprechen und den Vers zu behandeln — und den ganzen Naturalismus haben sie bloss erfunden, um ihre Mängel zu verdecken. Das ist es.“

„Das kann man eigentlich doch nicht so sagen! Schau'n Sie — Kainz zum Beispiel, der freilich selber vom Naturalismus nichts hören will, aber nun einmal als Naturalist gilt —“

Alexander v. Weilen: „Kainz ist sogar ein unvergleichlicher Sprecher.“

„Kainz meine ich auch gar nicht. Ich rede von den Anderen — was sonst heute auf den norddeutschen Bühnen Komödie spielt und naturalistisch heisst. Und das ist schrecklich! Sie zerhacken, entstellen und misshandeln den Vers und es fehlt ihnen jede Wärme. Es fehlt ihnen ganz einfach da —.“ Er deutet auf das Herz.

Allgemein: „So ist es! So ist es!“

Ich werde kleinlaut: „Also, kurz und gut, es scheint, dass Sie den nenen Stil . . .“

Da bricht es nun aber böse los. „Stil, Stil! Wenn ich überhaupt das Wort schon höre . . . .! Stil ist

immer nur die Krücke lahmer Naturen, die sonst nicht weiter kommen."

„Stil ist — wenn einer kein Talent hat, dann erfindet er sich allerhand!" Und: „Stil ist Schwindel!" Und: „Wer von Stil redet, ist gar kein Künstler!"

So wettert es rings gegen mich. „Na also," sage ich möglichst gemüthlich, weil ich nicht gern erschlagen werden möchte, „da wären wir ja mitten im schönsten Naturalismus! Nämlich, die absolute Stillosigkeit — mehr will auch der radicalste Naturalist nicht."

Karlweis verschluckt ein Schmunzeln und blinzelt wie ein Eidechslein. Udel, der ein bisschen eingeschlafen war, erwacht von dem Tumult und fragt bestürzt: „Was gibt's denn eigentlich? Ja, was gibt's denn? Was ist denn g'scheh'n?"

„Ja, wenn Sie das Naturalismus nennen! Dann habe ich ja nichts dagegen! Worauf es ankommt, das ist die Natürlichkeit. Es geht ein gewaltiger, unaufhaltsamer Zug durch die deutsche Schauspielkunst, aus tausend Zeichen vernehmbar, nach Natürlichkeit und Wahrheit. Hoffen wir, dass er siege!"

„Darin sind wir ganz einig. Nur ist die Sache damit noch nicht erledigt. Natürlichkeit und Wahrheit — gut, schön! Wie nun aber, wenn die Wahrheit in Conflict geräth mit der Schönheit? Was dann?"

„Das darf sie eben nicht! Das darf sie niemals!"

„Aber angenommen, dass . . .! Es wäre einmal ein Conflict zwischen Schönheit und Wahrheit. Was dann? Wie soll da entschieden werden? Auf Kosten der Wahrheit oder der Schönheit?"

„Die echte Wahrheit ist immer zugleich auch die wahre Schönheit."

Nun klammere ich mich an die Duse. „Sehen Sie — die Duse ist da ganz anders. Die zögert nicht, sich für die unbedingte Wahrheit zu entscheiden, selbst

auf Kosten der Schönheit. Sie opfert die Schönheit für eine desto natürlichere Wirkung."

„Ja, die Duse!" — „Ja, natürlich die Duse!" — „Die Duse ist eben die Duse!" — Und einer von Denen aus dem Publikum erklärt es mir ganz deutlich: „Dafür ist die Duse ein Genie! *Quod licet Jovi*, und so weiter, Sie wissen schon! Die Duse ist ein Genie, aber diese Berliner, die nur mauscheln . . ."

„Wer?" frage ich erstaunt. „Wer mauschelt?"

„Aber die Berliner — Alle! Gehen Sie einmal ins „Deutsche Theater" und hören sich das an!"

Einstweilen hat Krastel sich etwas besonnen. Jetzt hat er es. „Ich will Ihnen ein paar Verse sagen, die ich einmal in das Stammbuch eines Schauspielers geschrieben:

Die Schauspielkunst kann leicht erklärt uns werden:
Natürlich sei in Worten und Geberden!
Doch was Natur und wie Natur zu finden,
Das ist der Punkt, den Wen'ge nur ergründen!

Da haben Sie in vier Zeilen meine ganze Meinung. Darauf kommt man, wie viel Einer über unsere Kunst sinne und sich bemühe, immer am Ende wieder zurück. Und es wird wohl, denk' ich, so bleiben."

Ich gehe dann einsam heim, im hellen Nebel, der grün vom Monde fällt, und immer tönt der volle Zauber seiner Stimme nach und es drängen sich um mich seine heldischen, unvergesslichen Gestalten. Was einer denkt, ist doch am Ende ganz gleich in der Kunst. Haben muss er's.

Bloss Eines möcht' ich gerne wissen: warum sind die Herren aus dem Publikum gar so böse auf den Naturalismus? Ich wette doch, sie haben noch keiner einen Naturalisten gesehen. Man müsste einmal einen zum Leidinger bringen.

V. Alfred Freiherr v. Berger.

Eine Stube behaglicher Gelehrsamkeit, strenge, still und lauschig; grosse offene Bibliotheken rings an den Wänden und breite, tiefe Denkerstühle um den mächtigen Tisch.

Ein bisschen, ein ganz klein bisschen merkt man gleich den Professor: an dem Gewichte der Worte, an der steiferen, langsameren Würde mancher Geberde und auch an jener eifrigen Sorge aller Sätze, welche der Verkehr mit Schülern gibt, ob der Hörer schon recht versteht oder ob es noch einmal deutlicher zu wiederholen ist. Aber Geselligkeit, Gewohnheit der grossen Welt und der Umgang mit den Künsten haben die gelehrte Art geschliffen und es ist jetzt eine anmuthige Mischung von Katheder und Salon — halb Magister und halb Dilettant. Man könnte ihn als einen graziösen Pedanten definiren, wo denn freilich beide Worte ein wenig von ihrem Sinne lassen und mildern müssten.

Er plaudert sehr hübsch, zwischen der Causerie ohne Zweck, die nur das holde Spiel gefälliger Phrasen will, und dem Gespräche um eine Sache, das auf ein Resultat zielt. Er hat die Uebung der freien Rede, stockt nicht, springt nicht ab, verliert keine Wendung und schlägt an kein neues Thema, bevor das erste erledigt ist. Er spricht leicht und geschmeidig, aber man hört doch, dass hinter allen Worten viele Arbeit von Gedanken steckt; sie sind gleichsam wie Aufschriften und Auszüge von Capiteln, welche verschwiegen werden. Er liebt, was man die stenographische Rede nennen könnte, indem er gern ein Wort wählt, unter dem eine ganze Gruppe von Ideen sitzt, und eine ähnliche Kürzung auch von der Antwort erwartet, so dass immer nur die Anfänge und die Enden der Discussion gegeben, die langen Reihen dazwischen unterschlagen

werden. Es ist der Ton der wissenschaftlichen Seminare von heute, den die jüngeren, geflissentlich modischen Docenten haben.

Wir erörtern den Werth der Theorie für die Bühne. „Ich glaube, man überschätzt die Theorie. Man sollte lieber die Technik weniger versäumen. Die Franzosen, die Italiener arbeiten mit 40, 50 Proben. Da kann der Schauspieler freilich eine ganz andere Sicherheit gewinnen. Der deutsche Schauspieler, selbst wenn er unabhängig vom Souffleur ist, bleibt immer noch abhängig vom Gedächtniss. Er muss sich, während der Partner spricht, schon auf die Antwort besinnen, sieht den nächsten Satz vor sich und sagt ihn dann nach. So geschieht es, dass seine Rede gelernt scheint, statt ungesucht aus dem Gefühle zu kommen. Auch muss er, wenn überhaupt nur drei-, viermal probirt wird, schon fertig auf die erste Probe kommen, was dann ein Studium nach dem Texte, statt aus der Situation bedingt.“

„Gerade in diesem Sinne haben die Berliner, die Leute vom sogenannten neuen Stil, viel Gutes gewirkt.“

„Gewiss — ich bin der Letzte, der das leugnen würde. Ueberhaupt — ich gelte ja für einen heftigen Vertheidiger des alten Stiles, aber es fällt mir durchaus nicht ein, die Verdienste des neuen zu verkennen. Und selbst in den Punkten, wo er mir nicht genügt, gebe ich nicht den Schauspielern die Schuld, sondern dem Publikum. Der neue Stil ist ja keine willkürliche Erfindung, sondern er hat im Publikum seinen Grund, in diesem merkwürdigen Publikum von heute, das Nichts zugibt, sondern den Dichter wie einen Hochstapler behandelt, mit dem man auf der Huth sein muss und von dem sich der Kluge nicht einfangen lässt. Dieses Publikum sucht Etwas darin, nicht mit der Dichtung zu gehen, ihren Voraussetzungen zu widersprechen und sich ihren Wirkungen zu entziehen. Da muss denn natürlich mit

allen Mitteln ein unwiderleglicher Schein von Wirklichkeit gesucht werden, gegen den auch der findigste Zweifel nichts vermögen soll. Daher jene Mischung von Nicolai und „Sturm und Drang“ in der neuesten Litteratur, welche nothwendig diese neue Schauspielkunst ergeben musste. Und die armen Dichter brauchen einen ungeheuren Aufwand von Kunst und erschöpfen ihre Kraft, um nur endlich im vierten Act das Publikum dahin zu bringen, wo sie viel lieber überhaupt erst beginnen würden. Betrachten Sie nur einmal die Technik der Ibsen'schen Werke und vergleichen Sie damit etwa den älteren Shakespeare, das „Wintermärchen“ zum Beispiel, das sich die Exposition der Eifersucht einfach schenkt und gleich mit dem fertigen Resultate einsetzt — das habe ich Euch im „Othello“ gezeigt, diesmal handelt es sich um etwas Anderes! Aber wo darf denn das heute ein Dichter? Ja, wenn wir ein Publikum hätten, das mit dem Dichter geht und sich seinen Absichten fügt! Die ganzen ehernen Gesetze der Bühne sind eigentlich nichts als Compromisse zwischen dem Schwunge des Dichters und dem Publikum, das nicht folgen will oder nicht folgen kann.“

„Da kommen wir auf meine fixe Idee eines *Théâtre d'art*. Mit jenem widerspenstigen Haufen geht es nicht. Aber warum sollen die paar Leute, die es doch auch noch gibt, mit einer ernsten Liebe der Kunst und einer aufrichtigen Begierde zur Schönheit — warum sollen denn diese desswegen verzichten müssen? Warum schaffen sich denn, da die anderen Theater nun einmal alle bloss für den Mob sind, die Künstler nicht ihre eigene Bühne?“

„Das Bedürfniss wäre freilich da. Aber ich glaube nicht, dass es Ihnen gelingen wird, die praktischen Hindernisse zu überwinden. Ich glaube eher, dass es mit dem Theater überhaupt bald aus sein wird.“

„Die Goncourts glauben das auch.“

„Lenau hat es schon vor 60 Jahren prophezeit. Da hat er sich nun freilich getäuscht. Aber mit diesem Geschlechte von heute, das ich nicht billige, aber wie es nun einmal ist, mit diesem Geschlechte der Nüchternheit und des kalten Verstandes verträgt sich das Theater nicht mehr.“

„Es lebe der Circus! Die Malerei wird Panorama, die Bühne wird Circus. Eine höchst erbauliche Zukunft!“

„Haben wir denn eigentlich noch so weit zum Circus? Streift ihn nicht schon der Naturalismus? Ob Einer Thierstimmen äfft oder Menschen imitirt — wo ist denn da eigentlich noch ein Unterschied? Was den Circus und die Kunst trennt, das ist gerade das, was dem Naturalismus und dem neuen Stil fehlt: die Innerlichkeit, welche sich in keiner Geberde äussert, keine leiblichen Zeichen hat, in der Seele bleibt — der Schwung und Adel der Gesinnung, welche wir fühlen, aber nicht ausdrücken können. Das ist die Lücke des Naturalismus. Darum lassen uns alle seine Künste, so sehr wir sie oft mit dem Verstande bewundern, am Ende doch unbefriedigt und leer.“

„Daher auch der Symbolismus . . .“

„Ja — aber ist der Symbolismus denn eigentlich was Neues?“

„Was ist überhaupt neu? In der Kunst! Sie möchte eben den Ausdruck des ganzen Menschen und vermag doch immer nur Theile!“

VI. **Ferdinand Bonn.**

Wer Ferdinand Bonn, ohne ihn zu kennen, irgendwo auf dem Lande träfe, würde keinen Schauspieler vermuthen. Er hat eher was vom Officier im Civil, von einem schneidigen, in allen Künsten des Leibes erfahrenen

Cavalleristen. Die offene, freie und kräftige Miene unter den kurzen blonden Locken lustig und gesund, von Sonne und Wind gehärtet und gebräunt; das helle, kluge, sichere Auge eines Schützen; die flinken, schlanken, burschikosen Gesten; der turnerische Gang und die schlichte, ungezwungene Rede, die gerne die breiten, behäbigen Töne der baierischen Zunge streift — es lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz zu dem romantischen Komödianten der Tradition, der auch im Schlafrock noch immer der tragische Held bleibt, denken. Er ist ja vielleicht auch ein bisschen Poseur. Aber dann ist es vielmehr das Nichtposieren, das er posiert.

Wir speisen zusammen, in seiner Wohnung hinter dem Parlamente, welche wie das Atelier eines Malers ist, aber eines, der gerne ein bisschen auch in den anderen Künsten neugierig hospitiren würde. Wir trinken Sect und eigentlich ist es sehr gemüthlich. Aber ich kann mir nicht helfen — ich bleibe befangen, fast ängstlich. Das ist nicht ohne Grund. Er hat mir nämlich gerade von seinem Koch erzählt.

Dieser Koch ist sehr geschickt, ein Meister seiner Kunst und auch sonst eine Perle. Nur ärgert er sich rasch und wird gleich wild. Dann hadert er heftig mit der Welt und schmäht das Leben. Er ist überhaupt ein pessimistisches, misanthropisches Temperament und trägt für alle Fälle immer Gift bei sich, ein Ende zu machen, wenn ihm der irdische Jammer einmal ganz unerträglich würde. Nun muss ich schon sagen: philosophisch hat ja der Mann wahrscheinlich Recht, aber so ein reizbarer und menschenfeindlicher Koch mit Gift, das ist so eine Sache! Wer kann denn wissen — und wenn ich dem heiklen Herrn am Ende nicht gefalle? Es gibt oft ganz unverständliche Antipathien. Aber was bleibt mir übrig, als tapfer zu verharren und wenigstens möglichst in Schönheit

zu sterben, wie ein Held, in der starren Faust das unentwegte Blei?

Er ist Causeur. Er plaudert sehr hübsch, von tausend Dingen durcheinander, mit lustigen Anekdoten und Geschichten und indem er seine Beispiele bald aus der Malerei, bald aus der Dichtung, bald aus dem Leben holt. Er hat an allen Künsten ein bisschen genippt. Rings hängen Skizzen und Studien von seiner Hand. Und die Geige wartet.

Ich sage: „Wissen Sie, was mir das Wichtigste ist? Ich brauche dringend einen Naturalisten. Sonst geht mir das ganze Interview nicht zusammen. Alle gegen den neuen Stil. Niemand dafür — ich bitt' Sie: was werden dann da die Berliner sagen?“

Er lacht und sieht mich bedenklich an: „Ich weiss nicht, ob ich Sie vielleicht nicht enttäuschen muss. Allerdings ist mein Name in dem „Kastel“ Naturalismus untergebracht — ganz hinten in der Ecke, bei den Giften mit einem Kreuz. In irgend ein Schubladl muss ja einmal jeder deutsche Künstler — da nützt kein Sträuben.“

„Also sträuben Sie sich lieber nicht . . .! Uebrigens ist ja der Name ganz gleich. Jedenfalls rechnet man Sie zur neuen Richtung, unter die Ueberwinder der Tradition.“

„Neue Richtung? Ueberwinder? Ist das so was Besonderes? Sophokles hat den Aeschylus überwunden, — Gluck den Piccini, Piloty den Kaulbach, Makart den Piloty — der Strom muss fliessen, sonst wird er ein Sumpf. Desswegen gehen die alten Werthe nicht verloren, es kommen nur neue dazu. Die Mittel der Kunst werden unablässig vermehrt. Spontini hat gerufen: Ich habe die Musik an ihre Grenzen geführt! Dann kam Wagner, wo blieb Spontini? Das ist der unvermeidliche Lauf der Kunst. Und vergessen Sie nicht: das Klassische ist auch einmal modern gewesen, bevor es klassisch wurde.“

„Glauben Sie, dass wir auch einmal Klassiker werden?"

„Mit dem Naturalismus nicht — weil er nichts Positives ist! Der Naturalismus ist nicht die neue Kunst, sondern er ist nur ein Protest gegen die alte. Ein nothwendiger, unvermeidlicher Protest — speciell für die Schauspielkunst, welche in der Entwicklung heute hinter allen anderen Künsten zurück ist. In allen anderen Künsten, in der Musik, in der Politik, in der Malerei ist die Declamation schon abgeschafft. Nur auf der Bühne wird noch immer fest weiterdeclamirt. Und wie!! Da ist der Orest, von dem endlich der Wahnsinn genommen wird — bitte, stellen Sie sich das nur vor, welche Situation das ist! Der Mann ist endlich befreit, gereinigt und erlöst, die Thränen quellen und aus der tiefsten Seele stammelt er die herrlichen Verse: Die Erde dampft erquickenden Geruch u. s. w. Mein Orest, mit dem ich in München den Pylades spielte, brüllt bei der Stelle wie ein Stier! Und natürlich fünfmal gerufen! Man könnte von unserem Helden mit Busch sagen: der Löwe brüllt, wenn er nicht schweigt! Es gilt eben noch immer das Wort Richard Wagner's: „Es kann dem deutschen Schauspieler nie passiren, dass er aus der Rolle fällt — weil er nie drinnen ist!" Daher auch der gute Ruf, den unsere Kunst hat. Aus dem Namen aller Künste werden Adjective gebildet, und alle sind schmeichelhaft, nur unseres ist schimpflich. Sie können hören: die Mizzi ist ein so poetisches Geschöpf, sie hat so malerische Bewegungen — schade, dass sie ein bisschen theatralisch ist!"

„Der Mizzi könnt' man das ja abgewöhnen — ob aber . . . ."

„Ob man das aber der deutschen Bühne abgewöhnen kann? Ja —?! Und sehen Sie, das ist die beste Definition meiner „Richtung": ich möchte, dass das Theater nicht mehr theatralisch wäre! Dazu

müssten wir freilich auch erst wieder eine grosse Dichtung haben — so von den Griechen über Shakespeare zu Hans Sachs ginge der Weg. Ein deutsches, nationales Drama müsste es sein. Richard Wagner hat die eine Hälfte erfüllt. Werden wir die andere erleben? Aber einstweilen könnten wir einmal die Klassiker ordentlich spielen!"

Ich lache. „Wenn das Einer von Ihren berühmten Collegen hören möchte."

„Aber ist es denn nicht wahr? Sagen Sie doch selber: haben Sie in Ihrem ganzen Leben ein einzigesmal eine anständige Vorstellung eines klassischen Stückes gesehen?"

„Ja, einmal . . ."

„Wo?"

„In Paris — den „Hamlet" an der Comédie Française."

Er ist etwas ungläubig. „Möglich! Sonst imponirt mir die Comédie auch gerade nicht — wie da bei Molière die Stühle alle in einer Reihe stehen — damals hatte das offenbar irgend einen äusseren Grund, heute würde sich Molière selber bestens bedanken, als galvanisirte Mumie gespielt zu werden. Wenn sein Inhalt nicht stark genug ist, eine neue Form zu vertragen, dann war er eben von Anfang an nichts werth. Aber die Klassiker vertragen die andere Form! Im Gegentheil — sie werden dadurch erst recht lebendig! Ich werde das nächstens einmal beweisen. Ich will eine Reihe von Vorträgen halten oder eigentlich nicht Vorträge, sondern so: ich nehme eine Scene her und spiele sie zuerst nach der Schablone, wie die Schauspieler, die sich bloss an Worte halten; und dann fange ich noch einmal an und sage: nun wollen wir uns einmal die Situation anschauen und — zuerst ohne uns überhaupt um den Text zu kümmern — Alles aus der Situation entwickeln. Da sollen Sie einmal sehen, wie

den Leuten plötzlich die Knöpfe aufgehen werden! Nur natürlich ist es viel bequemer, die Phrasen einfach herunter zu schreien, als eine tragische Situation zu verstehen. Das ist ganz dasselbe wie in der Malerei: die gewisse braune Sauce kann Jeder — da, bitte, sehen Sie sich um, ob ich Sie nicht auch ganz gefällig treffe! Dagegen, in der freien Natur — da sitzt man rathlos und verlassen da und weiss nicht aus und ein!

Die Wahrheit verlangt eine viel feinere und mächtigere Kunst als die gewisse überlieferte Schönheit, die Jeder in den Schulen lernt. Da fällt mir übrigens eine Geschichte ein, die eigentlich zu unserem Thema gehört. Meine Tante ist Aebtissin in einem böhmischen Kloster. Meine Schwester Nonne in demselben Kloster. Ich komme oft hin, weil ich sie sehr gern habe. Einmal bringe ich das Abendmahl von Uhde mit. Grosses Entsetzen — natürlich! „Das ist ja kein Christus," sagt meine Tante entrüstet, „das ist ein Verbrecher!" — „Und was ist das?" frage ich und zeige auf einen Christus an der Wand — Mantel blau, Tunika roth, grosse Augen, gelocktes Haar, schön bis zur Bewusstlosigkeit und das fadeste, was man sich denken kann. „Das ist doch einfach wie aus einer Friseur-Auslage. Dagegen der Kopf von Uhde — so könnte Christus wirklich ausgesehen haben!" — „Wir wollen ihn aber nicht, wie er wirklich war — wir wollen ihn verklärt!" Zu deutsch: Sie wollen angelogen sein. Es ist in allen Künsten die nämliche Geschichte!"

„Mit Leuten, die man lieb hat, darf man überhaupt nichts Künstlerisches reden. Ich habe das schon lange aufgegeben."

„Ah, ja! Ueberhaupt — man wird manchmal so müde!"

„Ich bin nur neugierig — so in zwanzig Jahren einmal, ob Sie dann nicht auch geworden sind, wie

die Anderen — dass Ihnen die Kunst ganz Wurst ist und Sie nur einfach Ihren eigenen Vortheil suchen?"

„Vielleicht — möglich ist Alles! Aber ich glaube es nicht. Denn da wäre es ja wirklich gescheidter, man würde gleich Schneider oder Schuster."

VII. Ludwig Martinelli.

Ein breites, behagliches Zimmer, wie eines pensionirten Beamten, mit einem Stich ins Altväterische und Vormärzliche, und in der Mischung von Pedanterie und Durcheinander etwas vom alten Junggesellen. Ich muss, wie ich ihn da vor mir sehe: nicht ganz wohl, heiser, erkältet, verstimmt, fröstelnd in dem grauen, schlottrigen Rocke, ein buntes Tuch lose um den langen, hageren Hals — ich muss an den „Hagestolz" des Adalbert Stifter denken, den unseligen und verbitterten Einsam auf der menschenscheuen Insel, wie ihn Peter Johann Nepomuk Geiger gezeichnet hat. Oder auch an den Rappelkopf und an den idealistischen Sonderling des Vischer'schen Romans, der sich gegen das „Object" wehrt.

Das mag ungefähr die Dominante seiner Erscheinung geben. Er hat, in der hageren Gestalt, in der müden, verwitterten Miene unter den gesunkenen Brauen, in den unsteten jähen Gesten, die wie Habichte stossen — er hat etwas vom Eremiten, der ausser der Welt mit schlimmen Visionen ringt. Und er hat etwas vom Menschenfeind, der eine herbe Vergangenheit nicht verwinden kann und aus getäuschtem Glauben höhnisch ist. Und er hat etwas vom wilden Jäger in den Sagen der Berge, der mit dem harten, grauen Blick die Thiere zwingt und hexen kann. Aber um Alles ist eine weiche, wienerische Luft und man empfindet ihn doch eher

wie einen lieben Onkel, der nur gern ein bisschen raunzt und nergelt.

So recht der Wiener vom alten Schlage, der gemüthlich, leicht und heiter heisst, aber kritisch, unwirsch, quälerisch, unzufrieden, grämig und verdrossen ist. Vom Schlage der Grillparzer, Bauernfeld und Anzengruber, mit der Verbitterung aus Güte. Nur noch mit einer besonderen, nicht recht verträglichen Note des „feschen Kerls“ aus der Vorstadt, mit dem Geruche Engelhart'scher Gestalten.

Ich sage ihm, warum ich komme, und meinen Wunsch. „Sie sind in meiner Reihe sehr wichtig. Man könnte Sie ja eigentlich den Vater des Naturalismus nennen. Sie haben den neuen Stil schon vor dreissig Jahren gespielt — lange bevor er von den Berlinern erfunden wurde.“

„Weil er eben nichts Neues ist! Ich weiss gar nicht, was die Leut' auf einmal wollen. Es hat immer natürliche Schauspieler gegeben. Schau'n S' den Baumeister an! Ist der vielleicht nicht natürlich? Declamirt der? Aber der ist vor vierzig Jahren schon so gewesen. Ich erinner' mich noch sehr gut — ich war damals noch gar nicht beim Theater — an seinen Thumelikus: wie wenn er im Kaffeehaus mit einem reden möchte, wie ich hier mit Ihnen red' — man hat überhaupt ganz vergessen, dass man im Theater ist. Und der La Roche g'rad so — wenn ich an seinen Dorfrichter im „zerbrochenen Krug“ denk'! Nur der Löwe hat manchmal ein bisschen declamirt -- das heisst, er hat eben enorme Leidenschaft und Schwung gehabt, aber auch immer auf einem festen Grund von Wahrheit und Natur. Anders gibt's überhaupt keinen ordentlichen Schauspieler. Dazu brauchen wir nicht erst die Berliner. Das versteht sich ganz von selbst. Das ist immer so gewesen.“

„Sie halten also den sogenannten „neuen Stil“ für überflüssig und entbehrlich, weil er eigentlich gar nicht neu und selbstverständlich ist“?

„Ja, aber noch mehr. So einfach ist die Geschichte nicht. Ich halte ihn nicht bloss für unnütz — ich halte ihn direct für schädlich. Und sie werden auch seh'n, es dauert nicht lange, so macht ihm der gesunde Sinn des Publikums ein Ende."

„Ist das nicht ein Widerspruch? Zuerst nennen Sie ihn selbstverständlich — und jetzt auf einmal soll er schädlich sein!"

„Das ist eben der grosse Unterschied, mein Freund — zwischen der Natürlichkeit von früher und Dem, was die Naturalisten daraus gemacht haben. Seit man mit Fleiss natürlich thut, ist man nicht mehr natürlich. Es gibt gar keinen grösseren Feind des Natürlichen als die Absicht, es zu sein — das gilt für die Schauspieler wie für die Dichter, wie überhaupt für jede Kunst. Von selber muss es kommen, ungesucht und ungewollt — ohne dass sich Einer erst viel plagt und den Verstand quält. Ich muss reden, wie mir halt der Schnabel g'wachsen ist! Aber wenn ich mich erst tausendmal frag' und ängstlich auf jeden Ton horch', ob er denn auch wirklich recht wahr und natürlich ist — dann erreiche ich g'rad das Gegentheil. Was ich von der neuen Richtung bisher gesehen hab', das war Alles — vor lauter Anstrengung, recht natürlich zu sein — die ärgste Unnatur. Die schönen Regeln und Gesetze nützen eben beim Schauspieler nichts, wenn er die Natur nicht von selber trifft. Und wenn er sie trifft, dann braucht er sie nicht und sie werden ihn höchstens verwirren. Der Eine kann's, der Andere kann's nicht — weiter gibt's keine Theorie der Schauspielkunst. Alles Andere führt nur zur Manier, und darauf ist der Tod — ob es jetzt eine naturalistische oder die süssliche gezierte Manier von früher ist."

„Wenn ich aber zwischen den beiden wählen soll, ist mir doch entschieden der Naturalismus immer noch lieber. Speciell im klassischen Drama . . ."

„Aber gerade im klassischen Drama wirthschaften die Naturalisten entsetzlich. Das kommt nämlich auch noch dazu: die Leute verwechseln natürlich und gewöhnlich. Sie spielen Alles, wie sie es im täglichen Leben an ihren Bekannten sehen. Es ist aber ein Unterschied zwischen einem Spiesser und einem tragischen Helden, und wenn der Alba den Degen des Egmont fordert, da hört sich der Conversationston auf. Da geht's doch um Leben und Tod! Da haut man auch in der Wirklichkeit auf den Tisch und schreit und wehrt sich — kurz, da gehört Leidenschaft und Temperament her! Aber vor lauter Angst, unnatürlich zu werden, spielen die Leut' das jetzt so nüchtern und gemüthlich herunter — man merkt gar nicht, dass 's Ernst ist! Im Salon lass' ich mir das noch gefallen, dass Einer mildert und dämpft, obwohl es auch gewisse Grenzen gibt — aber jetzt wird auf einmal Alles in diesem Ton gespielt! Da muss ich schon bitten!"

„Also . . ."

„Ja, lieber Freund, ich kann Ihnen nicht helfen! Thut mir leid, aber ich halt' nichts von dem Naturalismus. Es gibt schon auch Einige, die 'was können — allen Respect! Aber das Gute an dem „neuen Stil" ist nicht neu und das Neue taugt nichts, weil es bloss zu einer gekünstelten und gesuchten Natürlichkeit führt, die weder wahr noch wirksam ist. Und überhaupt: mit den Theorien schaut für's Theater nichts heraus. Nicht schöne Regeln — starke Individualitäten braucht die Bühne."

VIII. Van Dyck.

Ein „Petit Hôtel" in der Belvederegasse, reich und vornehm, und man fühlt in dem dunklen Flur und die schmale Treppe über den Teppich hinauf den Stil

der gallischen Poeten, von graziöser, kluger, wissentlich gedämpfter Freude, etwa wie bei Catulle Mendes.

Er zieht eben um und die wirre Flucht von Möbeln, Bildern, Noten rings, in der wir sitzen, gibt der Scene was Hastiges, Athemloses und Nervöses. Man möchte ihn nach der kühlen, correcten, fast geschäftsmässigen Haltung und dem strengen Maasse der kurzen, sparsamen Gesten eher für einen Engländer nehmen, für den jungen Chef irgend einer grossen Bank. Nur die rapide Volubilität der Zunge verräth den Romanen. Er sagt die Worte nicht eines nach dem anderen und aus dem anderen, sondern wirft wie in einem Knäuel gleich den ganzen Satz heraus, der unaufhaltsam von der Spule schnurrt. Es ist als ob er aus einem grossen Sack mit beiden Händen einen Haufen holte: da, jetzt such', ob du was find'st; und einstweilen greift er schon wieder hinein und wühlt. Wie dabei die Geberden sich kaum einmal leise regen und, während unter dem schlichten, glatten Haar die breite, helle, langsame Miene immer stille und gelassen bleibt, alle Beweglichkeit und Hast des eiligen und ungestümen Temperaments nur in den flinken Augen, um die kurzen, runden, vollen Lippen spielt, das wirkt wunderlich und eigen.

Er hat nichts vom Theater in seiner Art, sondern mehr wie Einer, der gewohnt ist, logische Angelegenheiten zu verhandeln, scharf, gründlich und nüchtern. Man fühlt: es ist der Verstand, der in dieser Natur entscheidet und gebietet. Und höchstens in dem lässigen, mechanisch coquetten Lächeln, das gern die blanke Pracht der Zähne weist, mag man vielleicht eine heimliche Spur vom Tenor vermuthen.

„Vor Allem: unterscheiden wir! Ich denke ganz anders über den Naturalismus der Schauspieler und ganz anders über den Naturalismus der Dichter. Diesen tadle, Jenen billige ich. Ich bin mit Interesse und

Sympathie bei allen Versuchen, eine immer kühnere Natürlichkeit der Darstellung zu wagen, die Bühne immer näher an das Leben rücken, die Wirklichkeit der Strasse immer verwegener zu streifen. Das *théâtre libre* und die Berliner Freie Bühne haben dafür Ausserordentliches geleistet und wir merken die guten Folgen schon an allen Ecken und Enden. Das Theater würde sich sonst an die Schablone verlieren. Jede Schönheit, die zuerst doch nur aus der Empfindung kommen kann, wird dann ohne Empfindung nachgemacht, hohl, leer und starr. Der Künstler muss aus ihr weg, die nicht mehr wirkt, in die frische Kraft der Wahrheit tauchen, um neues Leben, unberührte Gefühle und aus ihnen eine jüngere, mittheilsame Schönheit zu schöpfen. Das ist von Geschlecht zu Geschlecht die nothwendige Wiedergeburt unserer Kunst, die nur an der ewigen Fülle der Natur geschehen kann. Das hat Talma gethan, wie er das erstemal ohne Perrücke und mit nackten Armen kam. Und genau das nämliche thut in seiner Art heute Antoine!"

„Talma und Antoine!" sage ich ganz erschrocken.

„Ich vergleiche nicht die beiden Talente. Ich vergleiche nur ihre Bedeutung in der Geschichte unserer Kunst. Talma hatte den Vorzug, ein gelernter Schauspieler zu sein, mit allen Kniffen und Schlichen des Metiers, während dieser unglaubliche Antoine eines Tages aus dem Bureau der Gas-Gesellschaft auf die Scene sprang. Natürlich merkt man das bisweilen. Er unterschätzt die Schwierigkeiten und verkennt die unerbittlichen Gesetze des Theaters. Denn wenn das Theater auch Wahrheit braucht, so muss es doch, damit sie deutlich und vernehmbar werde, eine geschminkte und richtig aufgetragene Wahrheit sein — die unveränderte, genaue Copie des Lebens wirkt nicht. Antoine hat einmal für einen Louis ein paar Alphonse gemiethet und von der Strasse weg, so wie sie waren, auf seine

Scene gestellt — sie wirkten gar nicht. Das ist eben die *optique du théâtre.* Aber, was er will, der eigentliche Trieb und Geist seiner Reform — die Erfrischung der in Schablone und Manier versunkenen Kunst durch die unbenützten Accente der Wirklichkeit — das ist nothwendig und gerecht."

„Nun bin ich neugierig, was Sie denn gegen die naturalistischen Dichter haben."

„Sie befriedigen mich nicht. Sie lassen mich leer und kalt. Sie widern mich an. Der Schauspieler hat seine Aufgabe erfüllt, wenn er den Gestalten der Dichtung die grösste Fülle von Natur, Wirklichkeit und Leben gibt. Von dem Dichter verlange ich mehr. Der Dichter soll mir den Sinn und geheimen Kern der Dinge deuten, die verschwiegenen Räthsel lösen, die rastlosen Fragen und Zweifel des geängstigten Gemüths beruhigen. Vom Dichter verlange ich Gedanken, Ideen und Symbole. Wenn er mir nichts weiter zeigt, als wie Einer seine Galloschen und den Regenschirm ablegt, selbst in der treuesten und exactesten Photographie — dafür kann ich mich nicht begeistern."

„Sie sprechen wie ein Symbolist."

„Symbolist gerade nicht, aber Idealist entschieden. Und auch Symbolist, wenn Sie wollen — ich glaube, dass aus dieser Schule der grosse neue Idealismus kommen wird, nach dem die unruhigen Seelen lechzen. Und ist nicht auch Richard Wagner, ist Goethe nicht Symbolist?"

IX. Flavio Ando.

Er darf in meiner Reihe nicht fehlen. Er gehört in einem gewissen Sinne zur Wiener Kunst. Von keinem Anderen hat sie die letzten zehn Jahre eine tiefere und gewaltsamere Wirkung auf ihre Entwicklung

erfahren. Und es war Wien, das ihn und die Duse erst für Europa entdeckte. So ist er mit Wien, Wien mit ihm verbunden.

Im Keller von St. Stefan. Er sitzt mit Enrico Mazzanti, dem „Intriguanten“ der Gesellschaft, der gestern den Vater der Denise gab. Er hat jene geschmeidige Höflichkeit der Romanen, die ein bisschen natürliche Anmuth, ein bisschen gemacht und hauptsächlich das eitle Behagen, zu gefallen, zu gewinnen, die Freude an der eigenen Wirkung ist; sie machen auch Männern den Hof, was unserer Faulheit zu umständlich ist, wenn wir Jemanden nicht gerade brauchen.

Man würde ihn, wenn man ihn an einer *table d'hôte* irgendwo träfe, so für einen nonchalanten Aristokraten halten, der, bis er in der Diplomatie oder in einer reichen Ehe untergebracht sein wird, lustig und ungebunden flanirt. Eine von jenen, den Dichtern sehr bequemen und sympathischen Figuren, die nichts zu thun haben als zu lieben, sich lieben zu lassen und dazwischen einige geistreiche Glossen zu sprechen. Der schöne Mann, der fesche Kerl, der unwiderstehliche Liebling der Frauen, der sein Glück auch weiss und nützt — der richtige Casal des Bourget'schen Romanes, nur in einer südlicheren, farbigeren Note. Ein ganz klein wenig geziert, wie wir die Natürlichkeit der Romanen immer empfinden, weil sie ein paar Grade über unserer Gewöhnlichkeit und auf Schönheit bedacht ist. Vielleicht mag gerade darum, weil ihre Natur theatralischer wirkt, ihr Theater so natürlich wirken.

Und gleich sind wir mitten im Gespräche. Er hat das hastige Tempo seiner Race, die sich ganz an den Moment verliert; die Gabel, auf die er eben ein fettes saftiges Stück gesteckt, ist vergessen und dient nur noch als Requisit seiner Rede, um diese desto deutlicher,

drastischer, eindringlicher zu gestalten. Ich verstehe nicht italienisch. Aber ich begreife jedes seiner Worte. So mittheilsam und bildlich legt seine malende Miene und die plastische Kraft der raschen Geste jeden Gedanken hin. Er redet mit den Händen. Aber nicht wie unsere Schauspieler gerne mit den Händen reden, die durch die üblichen gelernten Griffe aus der Schule nur höchstens den Sinn verwirren. Er redet mit den Händen wie die Maler, die von jedem Worte gleich das äussere Bild sehen und, um nur überhaupt erzählen zu können und die rechten Wendungen zu finden, unwillkürlich dazu zeichnen und die Linien ziehen, bis die ganze Situation ihrer Rede in deutlichen Formen aufgestellt ist.

Ich frage zuerst nach seiner Methode — wie er eine neue Rolle packt und von welcher Seite er an sie geht.

„Ich kümmere mich zuerst gar nicht um den Text und kümmere mich auch gar nicht besonders um meine Rolle. Zuerst muss ich mir das ganze Werk erklären. Zuerst muss ich die Dichtung empfinden — also in welcher Schichte der Gesellschaft, unter welchen Menschen, in welcher Stimmung das Ganze spielt. Dann treten langsam die einzelnen Gestalten hervor, wie jeder Einzelne von seinen Eltern her, durch seine Erziehung, aus seinem Schicksal ist. Wenn ich ihn dann endlich habe, ganz deutlich, so dass ich jede Geberde sehe und jeden Ton höre, dann suche ich mich in ihn zu verwandeln, meine eigene Natur abzulegen und die seine anzunehmen. Eine unermüdliche Beobachtung muss mir dabei helfen. Ich beobachte immer. Ich beobachte meine Collegen, ich beobachte Sie, ich beobachte den Kellner dort. So sammle ich mir die Mittel des Ausdruckes. Der Text ist dann das Geringste. Der kommt erst ganz zuletzt, oft erst auf der Probe.“

„Und ändern Sie den Text auch — wenn er Ihnen nicht liegt und für die Situation nicht zu passen oder nicht auszureichen scheint?

„Mein Gott — das Gedächtniss lässt einen manchmal im Stich — natürlich . . .“

„Nein, ich meine: absichtlich! Wenn sich Ihnen aus der Situation ein anderes Wort auf die Lippen drängt —“

„In einer ernsten Dichtung würde ich das nicht wagen. Selbstverständlich — man spielt auch leichtere Waare, bei der man sich wohl dergleichen erlaubt.“

„Das Wesentliche ist Ihnen jedenfalls nicht das Wort . . .“

„Sondern der Charakter, der Mensch — dass ich den Menschen ordentlich auf die Beine bringe — genau so, wie er im Leben ist.“

„Ohne irgend eine andere Rücksicht, als auf die Wirklichkeit?“

„Ohne irgend eine andere Rücksicht, als auf die Natur. Die Natur ist unser einziges Gesetz. Das unterscheidet uns von den Franzosen, die immer mit einem gewissen hergebrachten Mechanismus arbeiten. Die haben — so viel ich sehen konnte — die haben ganz ausserordentliche Künstler, aber es ist immer die Tradition, die schöne Linie, der Mechanismus. Manchmal in einem Moment bricht die Natur durch, aber dann kommt gleich wieder die gesuchte Schönheit und das künstliche Arrangement.“

„Sie fragen gar nicht nach der Schönheit?“

„Im Gegentheil — ich frage gar sehr nach der Schönheit. Nur nicht nach einer conventionellen und aus der Schule übernommenen Schönheit — sondern nach meiner individuellen Schönheit, die ich in mir selber trage, wie meine eigene Aesthetik sie mir gibt. Aber die widerspricht der Wahrheit nicht. Gerade so wenig, wie die selbstverständlichen Concessionen an die *optique du théâtre*.“

„Wenn aber einmal in irgend einem Falle – nehmen wir einen solchen Fall an — die Wahrheit in Conflikt käme mit Ihrem eigenen ästhetischen Gefühle? Wenn Sie irgend eine niedrige Leidenschaft in einem ganz brutalen Moment zu spielen hätten, wo die Wahrheit unvermeidlich hässlich wirken muss . . .“

„Das kann ich dann nicht ändern. Dann folge ich unbekümmert der Wahrheit. Ich kenne kein anderes Gesetz als die Natur.“

„Und im klassischen Drama?“

Er zuckt die Achseln und lächelt, als ob er sich besiegt geben und seine Hände in Unschuld waschen wollte. „Im klassischen Drama — da natürlich! Das ist was Anderes. Da kommt man mit der Natur nicht aus. Da muss man edle Posen und den schönen Klang der Verse suchen. Diese Gestalten kann man auch gar nicht nach dem Leben, nach der Wirklichkeit spielen, weil sie eben nirgends existiren. Selbst unser grösster Künstler, Salvini, der wahrste und mächtigste Darsteller, den es überhaupt gibt — im klassischen Drama posirt und declamirt er natürlich auch. Das geht einmal nicht anders. Aber in unserem Repertoire, also besonders Dumas, Sardou, Augier, Ibsen . . .“

„Wie wirkt Ibsen bei Ihnen in Ihrer Heimath?“

„O — er ist gewiss ein grosser, ein ausserordentlicher Dichter! Nur — es wundert uns, dass alle seine Gestalten krank sind — alle, der Reihe nach, sind krank.“

„Na — gerade der Helmer, den Sie in der „Nora“ spielen — der kommt mir eigentlich gar nicht so krank vor.“

„Aber erlauben Sie! Was geht denn der Mann herum und lässt seine Frau eine Dummheit um die andere machen? Warum nimmt er sie denn nicht und setzt ihr den Kopf zurecht?“

„Ja! Wir verstehen es auch nicht. Aber so sind die Leute da oben. Das macht das Klima.“

„Aber ein grosser, ein ausserordentlicher Dichter! Und sehr schwer, unendlich schwer zu spielen, weil gerade das Wichtigste oft nicht gesagt wird, sondern hinter und unter den Sätzen steckt. Man muss gleichsam zwischen den Zeilen spielen."

„Nun denken Sie erst unsere Schauspieler, die kaum vier bis fünf Proben haben . . ."

„Wir haben auch nicht mehr. Höchstens sechs! Aber das ist schon nur bei ganz besonders schwierigen und umständlichen Novitäten. Sonst drei, vier, auch bloss zwei."

Ich bin verblüfft. „Aber das — das ist ja nicht möglich! Man hat uns doch Ihre ganze Kunst, das eigentliche Geheimniss Ihres unglaublichen Realismus aus der grossen Zahl von Proben erklärt . . ."

„Da hat man sich eben sehr getäuscht! Wie gesagt: drei, vier Proben, ausnahmsweise einmal fünf, höchstens sechs! Und dabei dürfen Sie nicht glauben, dass unsere Leute etwa besonders auf einander eingespielt sind! Unser Contract dauert ein Jahr, von Fasching zu Fasching. Nach dem Fasching geht die ganze Truppe auseinander und den nächsten Tag probiren wir schon mit neuen Leuten. Aber auch da sind drei, vier Proben genug."

Da wir gehen, fällt mir auf, wie doch selbst in der Art, den Mantel zu nehmen, Jeder seiner besonderen Natur folgt. Der Maler Bératon, der ihn zeichnet, stösst in den gelben Rock mit der ganzen Gier seines ungestümen und hastigen Temperaments. Aber Ando sinkt weich und behaglich in den glatten runden Sack, wie Einer, der sich gern vom Leben kosen und verhätscheln lässt.

X. Stella Hohenfels.

Es ist um sie, an den leisen, halben Worten, an den schmalen, knappen Gesten, eine köstliche Stimmung, wie von erstem Frühling, wenn in scheuen Farben die jungen Blüthen aus den zarten Aesten lugen, ängstlich, sich recht zu entfalten, und empfindsam. Jener träumerische Reiz, der nur so vorüberhuscht, wie an den süssen Formen des Chaplin und der Madeleine Lemaire. Nur spröder noch und reiner, unirdisch fast, wie manchmal das englische Roccoco malt.

Ich bin eigentlich ein bisschen verlegen. Ich komme mir ziemlich albern vor. Als ob ich eine stille Blume fragen würde, was sie von den neueren Systemen der Botanik hält!

Sie merkt es wohl und lacht. Mit jenem heimlichen und verhaltenen Lachen nach innen, das kaum die Lippen kräuselt. Und dann sagt ihre warme, verschleierte Stimme: „Ich weiss eigentlich von allen diesen Dingen nichts. Die schönen Theorien überlasse ich den Gelehrten. Dem Künstler können sie nicht viel nützen. Entweder er hat es, dann braucht er sie nicht. Oder er hat es nicht, dann werden sie es ihm auch nicht geben. Die guten Absichten helfen nichts. Es muss von selber kommen. Ich nehme oft eine neue Rolle lange und nachdenklich durch und weiss doch nichts Rechtes damit anzufangen. Ich lerne eben den Text und merke mir die Stellungen auf der Probe, und das ist Alles. Aber plötzlich rührt es sich in mir und drängt sich und wächst, und ich habe schrecklich Angst, dass die Zeit nicht mehr reichen wird, und da ist es auf einmal da. Wie und woher, wüsste ich wirklich nicht zu sagen.“

„Sie folgen dabei einfach einem unerklärlichen Zwange? Sie haben nicht etwa irgend eine Schönheit

vor, für die Sie diese Geste suchen, jene vermeiden? Sie denken nicht an das Publikum?“

„Um Gotteswillen! Ich könnte überhaupt nicht weiter, wenn ich an das Publikun. denken würde. Nicht einmal mein Dienstmädchen darf im Zimmer daneben sein, wenn ich lerne. Der Gedanke, dass mich Jemand hört, verschlägt mir jeden Ton. Ich muss mich ganz allein und einsam fühlen; dann kommen zu den Worten von selber allmälig die Töne und Geberden. Das ist mir anfangs beim Theater das Schrecklichste gewesen, dass mir Jemand zusieht und zuhört. Ich habe mich erst langsam und schwer daran gewöhnt. Aber im Spiele an das Publikum denken und für das Publikum etwas „machen“, das könnte ich noch immer nicht. Ich kann mir gar nicht vorstellen, wie Andere das thun. Ich kann überhaupt nichts „machen“, sondern es macht sich Alles von selbst.“

„Damit sind allerdings alle Losungen von altem und neuem Stil, von Idealismus und Naturalismus, von Klassicismus und Modernem erledigt.“

„Sie passen auch nur auf die anderen, auf die absichtlichen Künstler, die mit dem Verstande etwas wollen und dann genug Herrschaft über sich haben, um es ganz ebenso auch wirklich zu können. Die werden leicht stärker und tiefer wirken, weil sie durch ausgesuchte Künste verblüffen. Nur dauert es nicht lange. Man darf sie nicht oft sehen. Sonst empfindet man die Mache, und alle Illusion ist weg. Sie müssen immer gastiren, immer wieder vor einem neuen Publikum, das sie noch nicht kennt. Während jene schlichtere, aber aufrichtigere Weise, die nichts macht, sondern einfach eine Natur gibt, wie sie ist, auf standhafte Wirkungen zählen darf, indem das Publikum zu ihr wie zu einem guten verlässlichen Freunde immer wieder zurückkehrt.“

Das klingt doch fast auch wie ein Programm, wie eine Theorie —“

„O nein! Da täuschen Sie sich sehr! Ich habe keine Theorie, wirklich nicht, und habe auch gar kein Bedürfniss.“

Vielleicht ist es charakteristisch gerade für ihre schauspielerische Art von unbewusster Schönheit und Wahrheit, dass sie keine Theorie haben kann. Vielleicht ist, was die Naturalisten wollen, nur möglich, wenn man es nicht will und nicht einmal weiss.

XI. Charlotte Wolter.

Lobkowitzplatz, der mitten in der lauten Stadt wie eine heimliche Insel ist, wohin kein Ruf aus dem Tumult des Tages dringt. Ein helles Haus, mit breiten weissen Stiegen, und Alles still, bürgerlich, ein bisschen pedantisch, wie wenn man irgendwo in Augsburg oder Ulm zu einem der Patricier kommt. Auf einem schmalen Schilde in steifen gelben Lettern: Charlotte Wolter.

Das ernste Zimmer, mit Bildern, Büsten, Broncen, aber die sich nicht drängen, sondern wie von selber dort gewachsen scheinen, ist auf ein tiefes, volles, sattes Roth gestimmt, auf jenes warme, reife, braune Roth der Venetianer, das alle bunte Hast des Lebens bändigt. Nichts wirkt gemacht, gerichtet und gestellt, jedes ist nothwendig und gibt seine Schönheit still zum Ganzen. Man fühlt Maass, Melodie und Würde in der strotzenden Fülle; etwa wie vor der Lavinia des Tizian, wo die Früchte von Säften brechen und sich doch in eine edle Ordnung ergeben, wie in den reichen und doch feierlichen Sälen des Grafen Schack, wie bei den Versen des Gautier, wo der heftige Drang, die ungestüme Farbe doch zuletzt dem straffen Stolze von marmorenen Rhythmen folgen muss. Französisch

nennt man eine Frau, die zugleich schlank und üppig ist, eine *fausse maigre;* so müsste man dieses Zimmer von Pracht und Schlichtheit nennen.

Sie hat etwas Vertrauliches in der strengen Anmuth ihrer Rede; man empfindet sie, als knisterte es daneben im Kamin und der Samowar summte und liebe reine Märchen würden geraunt, die immer ein gutes Ende nehmen. Aber die behaglichen und breiten Laute der kölnischen Zunge, mit denen sie gerne coquettirt, schneidet dann unvermuthet ein grosser, fremder und erhabener Klang wie aus einer anderen Welt, der starr und einsam ist. So tönt es über den leisen ungesuchten Sätzen wie ein fernes und verstecktes Gleichniss, und jedes zufällige Wort trägt hinter sich immer den tieferen Sinn des Lebens.

Sie gibt, wie sie da vor mir sitzt, in dem engen, schlichten, schwarzen Kleide, von sparsamen Geberden, mit der kaiserlichen Miene, in der doch das schnelle, veränderliche Auge Schelmerei und Uebermuth verräth — sie gibt mir eine Stimmung der kühnen und sicheren Renaissance, so aus den Tagen der frohen Margaretha von Navarra, als starke Menschen empfänglich das volle Leben tranken, aber dann mit Kraft zu meistern wussten, während wir decadenteren Naturen von morgen und von übermorgen durch jeden leisen Anschlag des Lebens gleich bewältigt, unterworfen werden; sie gibt mir eine Stimmung von Paolo Veronese und Jürg Jenatsch.

„Ich werde Ihnen von der „neuen Richtung“ nicht viel sagen können. Ich habe Pech mit ihr. Man erzählt mir immer und ich hör' schon ein paar Jahre von ihr. Aber ich kann sie nirgends sehen. Mit dem besten Willen gelingt es mir nicht. Ich bin eigens einmal nach Berlin. Aber es war umsonst. Ich habe ein paar recht gute und interessante Vorstellungen gesehen, aber ganz im alten Sinne, wie man eben immer und

überall Komödie gespielt hat; und ein paar andere, die waren schlecht und kläglich, aber das ist ja am Ende auch gerade nichts Neues. Ich weiss nicht, was an dem „neuen Stile“ sein soll! Ich habe mir wirklich alle Mühe gegeben. Aber ich kann nichts finden. Die Natürlichkeit, von der jetzt auf einmal wie von einer besonderen Erfindung geredet wird, ist doch immer ein selbstverständliches Gesetz gewesen.“

„Aber sie wird eben verschieden verstanden. Die Einen nehmen bei aller Natürlichkeit immer Rücksicht, dass sie nicht allein, sondern vor dem Publikum sind, die Anderen wollen geflissentlich von dieser Rücksicht nichts wissen.“

„Wenn Einer überhaupt erst überlegt, ob so oder so, und etwas machen will, statt unbesonnen seinem sicheren Drange zu gehorchen, das ist schon falsch! Ich begreife das gar nicht. Ich kenne keine andere Vorschrift für unsere Kunst, als dass der Schauspieler auf seine eigene Natur hören soll. Wohin ihn diese drängt, das muss er. Und wenn er eine starke und verständige Führung findet, die ihm sich selber erkennen hilft und die dunklen Wünsche seines Talentes erst recht erklärt, dann ist Alles für ihn gethan. So ist es in unserer Kunst bisher immer gewesen. Vielleicht kommt einmal Einer und bringt etwas Neues. Ich will das gar nicht leugnen. Ich weiss es nicht — vielleicht. Nur müsste man das doch zuerst einmal sehen! Aber von dieser „neuen Richtung“ wird immer nur geredet und man sieht sie nirgends. Sie ist wie ein Gespenst, von dem fürchterliche Geschichten umgehen; aber wenn man ihm auf den Leib rücken will, ist es nirgends zu finden und es zeigt sich, dass es überhaupt nur in der Einbildung von ein paar unruhigen Köpfen lebt. Man darf sich nur nicht schrecken lassen.“

Sie sagt das hart und starr, nimmt meine Karte, die vor ihr auf dem Tische liegt, und es scheint, als

ob sie sie mit den schlanken, schmalen, blassen Fingern zerknittern wollte. Man fühlt, dass sie, wenn ihr was nicht passt, recht unangenehm werden könnte. Man fühlt in der schönen Statue Leidenschaft und Kraft. Man fühlt unter dem weissen Adel der strengen Form einen unbändigen und gewaltsamen Geist. Aber dann löscht sie mit einem leisen, feinen, kaum merklichen Lächeln den kleinen Aerger weg.

„Ich stehe ja der Sache wirklich ganz unbefangen gegenüber. Ich wäre nur neugierig, es einmal zu sehen. Ich lese oft in den Zeitungen unter allerhand Lob und Schmeichelei für mein Talent, dass die Zeit meiner Kunst vorüber und ein anderes Leben mit anderen Forderungen angebrochen ist. Gut. Ich widerspreche ja gar nicht. Aber es ist doch begreiflich, dass ich das wenigstens gerne einmal sehen möchte, was mich überwinden und ablösen soll. Vor einem Gespenst, das nirgends existirt, weiche ich nicht. Man soll mir die neue Kunst, von der so viel geredet wird, erst einmal zeigen."

„Man beruft sich auf die Duse . . ."

„Ah, die Duse! Das ist ganz etwas Anderes. Glauben Sie, dass die Duse mühsam das Leben copirt, die Wirklichkeit ängstlich beobachtet und Documente sammelt, nach der Vorschrift der Naturalisten? Die Duse spielt aus ihrer Empfindung heraus, wie es ihr das Gefühl in jedem Momente gibt. Das ist aber das alte Princip, nach dem wir Alle spielen. Die Art ihres Talents weist sie auf die modernen Rollen, in denen man die äusserste Wirklichkeit wagen darf. Aber ich möchte sie gerne einmal in einer klassischen Rolle sehen, die nicht aus dem Leben, sondern aus den idealen Wünschen des Dichters geschöpft ist und darum auch vom Schauspieler aus dem idealen Gefühle geholt werden muss. Sie scheint das nicht besonders zu lieben. Sie war einmal bei mir und hat mir über

meine Lady Macbeth sehr liebe und freundliche Sachen gesagt. Aber wie ich dann frage, ob sie sie auch schon gespielt hat, da hat sie sich nur so geschüttelt und als ob sie frösteln möchte, sich noch tiefer in den weiten, weichen Mantel verkrochen."

„Es ist mit ihr wahrscheinlich gerade wie mit Ando. Der hat mir offen gesagt, dass ihm das klassische Drama, wo er stilisiren muss, unbehaglich ist."

„Ando ist ein wunderbarer Künstler. In seiner Art ebenso gross wie die Duse, ja, vielleicht noch — und er ist ja auch ihr Lehrer gewesen."

Wir kommen jetzt auf allerhand Persönliches. Sie erzählt von Collegen. Es ist seltsam, wie sie Uebermuth und Würde mischt. Sie beginnt ganz leise immer in der ungezwungen grossen, lässig feierlichen Haltung eines Bildes von van Dyck. Plötzlich, wenn sie der Eifer, zu gestalten und zu zeigen, überwächst, springt sie empor und spielt die Personen, Sprache und Geberden carikirend. Aber auf einmal besinnt sie sich wieder, fasst sich, setzt sich, und um die schmalen Lippen verhuscht der Glanz von Spott und Freude, und sie ist wieder das stille, vornehme Bild.

Wie ich gehe, fällt mir auf der breiten, weissen Stiege ein: Am Ende ist der Streit überhaupt falsch, zwischen der Wahrheit und der Schönheit, und man müsste die Künstler vielleicht ganz anders theilen: in solche, welche das Leben zwingen, und in solche, welche vom Leben bezwungen werden; und was Stil heisst, ist nur die Kraft, alle Dinge unter die eigene Natur zu ordnen.

*　　　*

*

XII. Epilog.

Es schien mir schicklich, nach dem Wiener Interview über die Zukunft der Schauspielerei auch ein paar fremde Stimmen zu hören, wenigstens zwei: eine naturalistische, was sie gegen die vielen Klagen einzuwenden hätte, und ein beweisendes Beispiel der „draussen“ geläufigen Meinung, die herrscht. Ich habe also an Herrn Emanuel Reicher, der in Berlin der Meister des Naturalismus heisst, und an Herrn Jocza Savits, den ausgezeichneten Leiter des Münchener Hoftheaters, der ersten deutschen Bühne im Reiche, geschrieben. Ich habe endlich auch an Herrn Adolf L'Arronge geschrieben, ob er sein Theater, das hier übel behandelt war, vielleicht vertheidigen wollte.

Emanuel Reicher.

(Berlin.)

„Die Verwirrung wird, je mehr über den Naturalismus herüber und hinüber geredet wird, nur täglich grösser, und geradezu unbegreifliche Dinge wachsen aus der Debatte. Wie ist es zum Beispiel möglich, dass Thimig ein Gegner des Naturalismus ist, da er doch in seinem Interview, mehr aber noch in seiner entzückend einfachen, natürlichen Spielweise ein Naturalist vom reinsten Wasser ist? Was stellt er sich nun eigentlich unter diesen verfluchten Neuerern vor? Wie kann Freund Bonn die theatralischen Bewegungen der Mitzi in Schutz nehmen gegen das dadurch berechtigt hervorgerufene Vorurtheil ihrer Tanten, da er doch selbst ein Gegner dieser theatralischen (sogenannt, weil theatralisch als identisch mit unwahr — affectirt — und posenhaft gilt) Manier ist? — Was predigt Lewinsky von der ewigen Wahrheit und leugnet die Wahrheit der flüchtigen Erscheinungen, die doch dadurch allein, weil sie sind, sich zu einzelnen Theilen

eben dieser ewigen Wahrheit stempeln? — Was meint denn die Sandrock damit, dass der Schauspieler Schulze als Carlos wie ein Prinz sprechen muss? Dürft' ich mir die Frage erlauben: wie soll denn nun Schulze als Melchthal sprechen? Wie ein Bauer? Nun, dann sind wir ja schon im Naturalismus mitten drin! — Ich verstehe diese Gegnerschaft nicht. Die Herrschaften glauben alle gegen den Naturalismus zu sprechen und erkennen alle seine Forderungen an. — „Erkläret mir, Graf Oerindur“, ich bin zu dumm dazu! — Erstaunt war ich über van Dyck, der sprach goldene Worte. Erfreut über Freiherrn v. Berger, der dem Naturalismus wenigstens seine hohe Bedeutung für die moderne Entwicklung der dramatischen Litteratur und Darstellungskunst lässt. Und darauf allein kommt es an. Auf die erziehliche Wirkung, die diese junge, rücksichtslose Kunstform auf die künftige künstlerische Gestaltung der Dinge ausübt. — Wie ein Sturmwind brauste der Naturalismus über uns daher und fegte rücksichtslos die welken Blätter weg, welche die Epigonen unserer grossen Klassiker in brünstigem Nachschaffungstrieb mit endlosen Tiraden vollgeschrieben und rings die Erde bedeckten, so dass kein Hälmchen Grün mehr emporzusprossen wagte; rücksichtslos schlug der Blitz einer geistigen Naturauffassung in die alten, entlaubten Bäume, die mit posenhafter Geberde einer wie der andere ganz egal ihre Arme in alle Windrichtungen streckten, damit aus dem klaffenden Riss wieder junges Laub hervorzusprossen vermag. — Die Jahreswende ist gekommen, es wird wieder einmal Frühling; wir haben lange genug Winter gehabt. Das Einerlei der schneebedeckten Landschaft muss einmal ein Ende haben; wir wollen wieder Farben sehen. — Dass es dann später wieder einmal Winter wird, braucht uns jetzt nicht zu kümmern; dass das Laub, das jetzt den Frühling schmückt, auch einst

wieder welk und farblos wird, wenn der Herbst kommt, braucht uns nicht zu kümmern, ebensowenig, dass wir schon einmal früher Frühling gehabt haben. — Das ist eben der ewige Kreislauf der Dinge, dass es immer wieder Frühling werden muss — und das begreift eben Lewinsky nicht, weil er schon seinen Frühling gehabt hat; und wenn er von den beiden „gewaltigen Strömen“, der Weimarer und Hamburger Schule, spricht, so kommt er mir so vor, als wenn ein Professor der Physik heute einige Errungenschaften der Alchymie als bahnbrechende Grundsätze der Chemie verkünden würde. — Er möge doch gefälligst daran denken, wie bahnbrechend er selbst vor dreissig Jahren gewirkt hat, als er als Franz Moor auftrat und dieser Rolle neue Züge abgewann und sie aus der Starre einer durch die Tradition geheiligten Schablone herausriss. Damals kümmerte er sich den Teufel um die Weimarer und Hamburger Schule und suchte nur im Stürmen seines jugendlichen Blutes seine eigenen Pfade auf, die er mit frischem Muthe ging. Und diese eigenen Pfade ging von je jedes echte Genie, jedes grosse Talent — das Schlimme daran war nur, dass diese Grossen sogenannte Schule machten, dass man ihnen abguckte wie sie sich räuspern und wie sie spucken, dass ein künstlerisches Gesetz wurde, was eine grosse Natur für sich empfand. Wir aber wollen keine Kunstgesetze, wir wollen die freie Entfaltung der Individualität; wir wollen nicht mehr so spielen müssen, weil der grosse N. einmal so gespielt hat, wir wollen jeder für sich auf seine eigene Weise unsere Blicke in die Natur thun, und das für uns aus ihr herausholen, was sich unseren Blicken enthüllt, wir wollen nicht effectvolle Scenen mehr spielen, sondern ganze Charaktere mit dem ganzen Conglomerat von Ober-, Unter- und Neben-eigenschaften, die ihnen anhängen; wir wollen nicht ewig die alte Jamben-Tretmühle treten oder im

wohlstilisirten sogenannten Conversationston interessant schwärmen oder witzeln — nein — wir wollen, ob der Dichter uns in den Palast oder in die Hütte oder auf die Strasse setzt, ob er uns in dichterischer Sprache der Verse oder in der plattesten Prosa der Schenke reden lässt, nichts Anderes sein als Menschen, welche durch den einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache aus ihrem Innern heraus die Empfindungen der darzustellenden Personen übermitteln, ganz unbekümmert darum, ob das Organ schön und klingend, ob die Geberde graziös, ob dies oder das in dies oder das Fach hineinpasst, sondern ob es sich mit der Einfachheit der Natur verträgt, und ob es dem Zuschauer das Bild eines ganzen Menschen zeigt. — Freilich können muss man's, darin stimme ich mit Freund Krastel überein. — Aber darin stimme ich mit ihm nicht überein, dass es alle können, die dem bisherigen Stile angehören — aber das wird er wohl auch selbst nicht behaupten. — Was ich aber behaupte, ist, dass der bisherige Stil der niedrigen Mittelmässigkeit einen grossen Deckmantel bietet, dass es viel leichter ist, zum Beispiel mit schönem Organ und bestechender äusserer Erscheinung, also mit nur äusseren Mitteln sich von Schiller's wunderbarer Sprache so lange tragen zu lassen, bis man als grosser Künstler gilt, als z. B. ohne alle äusseren Mittel einen Sudermann'schen Charakter mit seiner zuweilen trivialen Sprache voll zu gestalten; da stellen sich die künstlerischen Mängel gleich klar heraus. Denn wenn Schiller seinen Helden sämmtliche Gefühle, die ihn eben beherrschen, im wundervollen Schwung der Verse aussprechen lässt, so hat der Schauspieler nicht viel mehr dabei zu thun, als diese Verse mit mehr oder weniger Temperament schön zu sprechen, um den Zuschauer über den ganzen Seelenzustand dieses Helden aufzuklären; wenn aber Sudermann seinen Helden gerade die Hauptempfindungen verschweigen oder in

einigen trivialen Worten andeuten lässt, so gehört eben eine wahre Kunst, eine tiefe Beobachtung der Natur und ihrer einfachsten und eindringlichsten Ausdrucksmittel dazu, um diese Empfindungen, ich möchte sagen wortlos dem Zuschauer zu enthüllen. — Ihr habt ja doch die Duse in Wien gehabt — wie kann man da noch zweifeln? — Ist die Duse nicht die ideale Verkörperung des Naturalismus — in Italien nennen sie es wohl Verismus, aber es ist doch ein und dasselbe. Worin liegt die Grösse dieser Frau? — Was hat man denn an ihr bewundert? Doch nur die unglaubliche Einfachheit und Treffsicherheit des Selbstverständlichen! Ein grosses reiches Können, eine Alles beherrschende Technik im Dienste der einfachen Natur! Man hat von ihr gesagt: „Sie spielt, wie Jemand, der sich ganz unbeachtet glaubt.“ Ein wunderbares Wort, beinahe ein Gesetz! Das muss man, unbeachtet muss man sich glauben, um sich ganz gehen zu lassen, um sich auszuleben tiefinnerlichst, und um Alles zu wagen, was die Natur wagt. Freilich sagt man bei Leidinger: Ja die Duse! das ist eben ein Genie! — Ja, ist denn die Wolter kein Genie? — Ich behaupte, sie ist sogar ein viel grösseres; aber sie ist gewohnt, nach den heiligen Traditionen des Burgtheaters ihre Gestalten zu schaffen, sie ist die geniale Meisterin der gewaltigen Accente, der grossen Contour, der *al fresco*-Kunst, womit ich aber nicht gesagt haben will, dass sie nichts Modernes an sich habe — im Gegentheil, auch sie bedeutet einen Frühling auf den Winter, den sie antraf, denn vor ihr werden die Kunstmittel noch gigantischerer Natur gewesen sein. — Aber die Duse, die ist eben das vollständig Moderne, das ist der jetzige Frühling, sie ist die Incarnation dessen, was die moderne Strömung will: W a h r h e i t d e s A u s d r u c k s, das heisst auf der Bühne jener Ausdrucksmittel, die uns in die Illusion versetzen, w i r k l i c h e M e n s c h e n,

Menschen, mit denen wir leben, auf der Bühne zu sehen — so dass wir sie erkennen: so dass wir glauben müssen, ihnen schon einmal begegnet zu sein; und dazu hilft uns der Naturalismus in seiner trivialen Ausdrucksweise, indem er uns das Pathos abgewöhnt und die Schauspielkunst wieder auf die gesunden Beine der Natürlichkeit stellt. Darum ehre ich ihn, darum arbeite ich für ihn, und wenn er erst ordentlich reingefegt haben wird, dann werden wieder die grossen Dichter kommen, die auf dem aufgepflügten Boden reiche Ernten halten und uns Schauspielern wieder Rollen schreiben werden, die uns erlauben, wieder in grossen Leidenschaften und Gefühlen zu baden, ohne den Boden der Natur zu verlassen. Gebe Gott, dass es bald geschieht, denn ich sehne mich auch schon darnach, mich wieder einmal auf der Bühne ausbrüllen zu können — ich habe nämlich auch ein schönes Organ!"

J. Savits.

(München.)

„Idealismus, Symbolismus — Realismus, Naturalismus — ein Ding, viele Namen. Als ob nicht jeder wahrhaft bedeutende Dichter, jeder wirkliche Schauspieler Alles das zusammen verkörperte. Ist nicht Shakespeare, der grosse Meister, Idealist, Symbolist, Realist und Naturalist, Alles in Einem? Kann es realistischere Gestalten geben als einige Figuren in den „Räubern", oder den alten Miller und seine Frau, den alten Kammerdiener, den Mohren Muley Hassan, die beiden Mörder Deveroux und Macdonald, trotz der Verse? Könnte ein „Neuester" realistischer oder naturalistischer schildern als Goethe es gethan hat? Im „Götz": Adelheid und Vehmrichter, Selbitz und die aufrührerischen Bauern. Im „Faust": Mephisto, Martha Schwertlein, Lischen am Brunnen und neben Lischen Gretchen. Sind die meisten Figuren Lessing's

nicht eigentlich realistisch im besten Sinne? Steht bei Kleist nicht neben dem „Käthchen“ und dem „Prinzen von Homburg“ der „Dorfrichter Adam“? Kann es wieder, trotz der Verse, realistischere Werke geben als den „König Ottokar“ oder die „Jüdin von Toledo“ von Grillparzer? So haben auch andere Dichter, wie Otto Ludwig und Friedrich Hebbel, bedeutende Werke der verschiedensten Richtungen geschaffen. Neben dem „Erbförster“ stehen die „Makkabäer“ und der „Engel von Augsburg,“ neben „Maria Magdalena“ der „Gyges“. Hat nicht auch Wilbrandt neben der „Tochter des Herrn Fabricius“ den „Meister von Palmyra“ geschrieben? So müssen auch wirkliche Schauspieler ihr Können so weit entwickeln, dass sie beide oder vielmehr alle Richtungen zu beherrschen im Stande sind. Das haben die alten Schauspieler auch gethan, und von den Jüngeren und Neueren thun's Diejenigen auch, die was können. Der alte Ekhof war ein Meister in der hohen und höchsten Tragödie, sogar in Alexandrinern, aber ein wirklicher Meister, kein Declamator, und ebenso meisterhaft und verblüffend natürlich, also naturalistisch, stellt er Figuren aus dem wirklichen Leben dar. Damals nannte ihn gewiss Keiner einen guten Idealisten oder einen guten Realisten, sondern schlichtweg einen guten Schauspieler. Damit ist Alles gesagt. Schröder konnte das auch, auch Anschütz. War der alte Meister Anschütz nicht nach beiden Seiten gleich bewundernswerth? Wer den alten La Roche beispielsweise als Weiler im „Erbförster“ oder den Idealisten Löwe als Spiegelberg gesehen hat, der hat ein gutes Stück Realistik in der Schauspielkunst mit erlebt. Und La Roche kam aus Goethe's Schule nach Wien. Dass unter Goethe's Leitung in Weimar bisweilen realistisch gespielt wurde, realistisch bis zur Anstössigkeit, wissen wir auch. Die alten Schauspieler haben sich namentlich in der komischen

Darstellung starke Dinge erlauben dürfen. — Um nun Einen von den Neueren zu nennen: spielt Sonnenthal nicht neben seinen idealen Figuren, die das Entzücken Aller sind, den Fabricius und den alten Risler in starker realistischer Färbung? Könnte ich hier ausführlicher sein, würde ich gerne die künstlerische Thätigkeit Meixner's, Lewinsky's, Baumeister's und mancher Ihrer Wiener Künstler, die in der neueren Zeit hervorragende Bedeutung erlangt haben, in diesem Sinne näher erörtern. Also nicht nur idealistisch oder nur realistisch, sondern bald das Eine, bald das Andere, manchesmal auch Beides zugleich, je nachdem der Dichter es will und der Mensch es fordert, der dargestellt werden soll. Denn nicht der partielle Mensch, sondern der ganze, gesammte Mensch ist das Object unserer Kunst, sowohl des Dichters wie des Schauspielers. Darum heisst sie auch Menschendarstellung. Der Mensch ist ja auch vielgestaltig geartet, er ist nicht immer nur Realist, Naturalist, Materialist oder Idealist, er wird bald das Eine, bald das Andere sein, bald Mehreres zugleich in der verschlungensten Verzweigung und der unbeständigsten Veränderlichkeit, je nachdem Geburt, Erziehung, Bildung, Umgebung, Schicksale und allerlei Einflüsse auf ihn wirken. Warum sollten wir nun den Menschen von vornherein für die Dichtkunst und die Schauspielkunst in verschiedene Theile scheiden, bloss damit er einer Schule, einer Richtung angehört? Will der Schauspieler ein Proteus sein, so muss er wie jener alle Verwandlungen mit sich vornehmen können; für Proteus gibt es keinen Scheideweg wie für Herkules. Das Specialisiren in unserer Kunst bedeutet daher für mich stets einen Rückgang in der Technik, im allgemeinen Können der Künstler. Die Berliner sollten demnach auch nicht behaupten, dass sie eine neue Richtung der Schauspielkunst erfunden hätten. Sie spielen die Stücke, die sie zu

spielen bekommen, und diese enthalten nun zumeist realistische Figuren – ob zufällig oder nicht, wollen wir hier nicht weiter erörtern — sie lernen nun ihr spezielles Gebiet künstlerisch beherrschen und spielen ihre Stücke, ihre Aufgaben, ihre Rollen gut und interessant. Das ist recht. Aber sie und ihre Freunde sollen uns nicht glauben machen wollen, dass nun ihre Art der Darstellung die allein berechtigte der Zukunft sei. Die idealen Gestalten der klassischen Litteratur leben noch im Herzen des deutschen Volkes und fordern ihre Darstellung von der Bühne herab. Neuere begabte Dichter, wie Lindner, Nissel, Greif, Schack, Heyse, Wildenbruch, Bulthaupt u. A., so verschieden sie unter einander auch sein mögen, streben den Klassikern nach und sorgen dafür, dass die ideale Richtung nicht ausstirbt.

Was soll nun geschehen? Sollen die idealen Gestalten der Klassiker realistisch oder naturalistisch dargestellt werden? Im sogenannten natürlichen, aber eigentlich nüchternen Tone? Sozusagen mit den Händen in den Hosentaschen, oder, wie der verstorbene Dr. Förster es einmal zu mir bezeichnete, „hemdärmelig“? Das wird man im Ernste nicht verlangen wollen. Und wenn man es verlangt, so gibt man eben hohe und herrliche Geistesgüter unserer Litteratur dem Verfalle preis. Es ist gewiss abscheulich, eine Iphigenie oder Thekla, einen Posa oder Orest im hohlen und geschraubten Pathos tragiren zu sehen — gewiss, das ist abscheulich — aber es ist gerade ebenso abscheulich und widerwärtig, diese idealen Figuren ohne Blut und Schwung, ohne Empfindung und Begeisterung in einem würdelosen und nüchternen Conversationston sprechen zu hören, wie es jetzt vielfach Mode geworden ist. Das ist der bare Unverstand. Und wenn dieser Unverstand möglich ist, dauernd möglich ist — dann ist der Verfall eines grossen und herrlichen Theiles

unserer Kunst für immer entschieden. Aber Kainz? Kainz ist doch Realist und spielt den Carlos hinreissend!? Ganz recht. Kainz ist ein unerhörter Sprachtechniker und hat auch ein hinreissendes Temperament. Technik und Temperament sind eben gewaltige Bezwinger im Reiche der Kunst. Aber wie kommt es denn, dass Kainz, „der Realist" im Carlos und in der „Jüdin von Toledo", geradezu bewunderungswürdig und hinreissend spielt, und dass es ihm, dem Realisten, mit der modernen realistischen Figur des Willy Janikow in „Sodoms Ende" nicht recht glücken wollte? Das musste doch der Realist am besten können. Man sieht, hier hat die theoretische Folgerung einen Riss. Kainz ist demnach nicht sowohl Realist, sondern ein Schauspieler, der seine Eigenart, seine Individualität aufs Höchste entwickelt hat. Das sollten alle Schauspieler thun, dann wäre es gut. Aber in einem grossen Theil der gegenwärtigen Schauspielerwelt wird viel theoretisirt; Jeder will zeigen, dass er was weiss, dass er gebildet ist. So viel Doctoren haben wir noch nie unter den Schauspielern gehabt wie jetzt. Wissen ist gut, Bildung auch, aber Können ist besser und mehr. Kunst kommt von Können, und der Künstler ist ein Könner und kein Wisser. Die Schauspieler sollten sich in den Streit der Theorie nicht mischen und ihre Kräfte daran abnützen. Sie sollten ihr Empfindungsvermögen heben und ihre Einbildungskraft vertiefen, ihre Beobachtung und Anschauung verschärfen, ihre Darstellungsmittel, das heisst ihre Technik, auf den höchsten Grad der Entwicklung bringen, dann können sie das Angeschaute unmittelbar und mit siegender Wirkung wiedergeben und können jeden Menschen darstellen, welchem —ismus er auch angehört. Dann sind sie Menschendarsteller im höchsten Sinne. Darum kann ich auch an eine absolut naturalistische Entwicklung der Schauspielkunst nicht glauben; sie würde ebenso

wie eine absolut idealistische bald einseitig, manierirt und unnatürlich werden, so dass man Beiden, dem Anhänger des absoluten Idealismus wie dem des absoluten Realismus, bald zurufen müsste: „Halt, mein Freund, kehre um, du hast zu lange schon im —ismus gesteckt, du musst wieder zur Natur zurückkehren. *Naturam expellas furca; tamen usque recurret.* Und der Stil? Nun ja, *le style c'est l'homme.* Der Stil ist der Mensch und die Natur."

Adolf L'Arronge.

(Berlin.)

Es schien mir ritterlich, auch an Herrn Adolf L'Arronge zu schreiben. Nicht etwa in der naiven Hoffnung, ein ästhetisches Argument zu vernehmen. Ich weiss, dass er immer nur die Meinung seiner Kasse hat, Idealist und Naturalist, wie es gerade der Laune des Pöbels gefällt. Aber dem „Deutschen Theater", das er leitet, waren in diesem Interview schlimme Dinge gesagt, wenig erfreulich für den ewigen Ahasver der „Burg", der unabweislich jedes Quartal durch heimliche Agenten für die Nachfolge des Herrn Burkhardt candidirt. So sollte er sich wenigstens vertheidigen dürfen.

Es wurde mir übel vergolten. Herr L'Arronge ist auf die Wiener sehr böse. Er kann seine verdiente Blamage in der Ausstellung nicht verwinden. Er zürnt der Stadt, wo überall besser und nirgends unter seiner Direction gespielt wird. Er schreibt kurz und anders, als man es von einem so klugen Geschäftsmann erwarten sollte:

„Sehr geehrter Herr!

Ich sehe durchaus keinen Grund, die Ausfälle von Wiener Schauspielern gegen ihre Berliner Kunstgenossen, und insbesondere gegen das Deutsche Theater,

in Ihrem mir gefälligst übersandten Interview: „Der neue Stil“, ernst zu nehmen, zumal nachdem sich bereits Berliner Witzblätter mit ihrer Würdigung befasst haben. Ich kann mich deshalb noch weniger dazu verstehen, gegen solche Aeusserungen mich öffentlich vernehmen zu lassen.

Hochachtungsvoll und ergebenst
Deutsches Theater zu Berlin:
Adolf L'Arronge.“

